ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

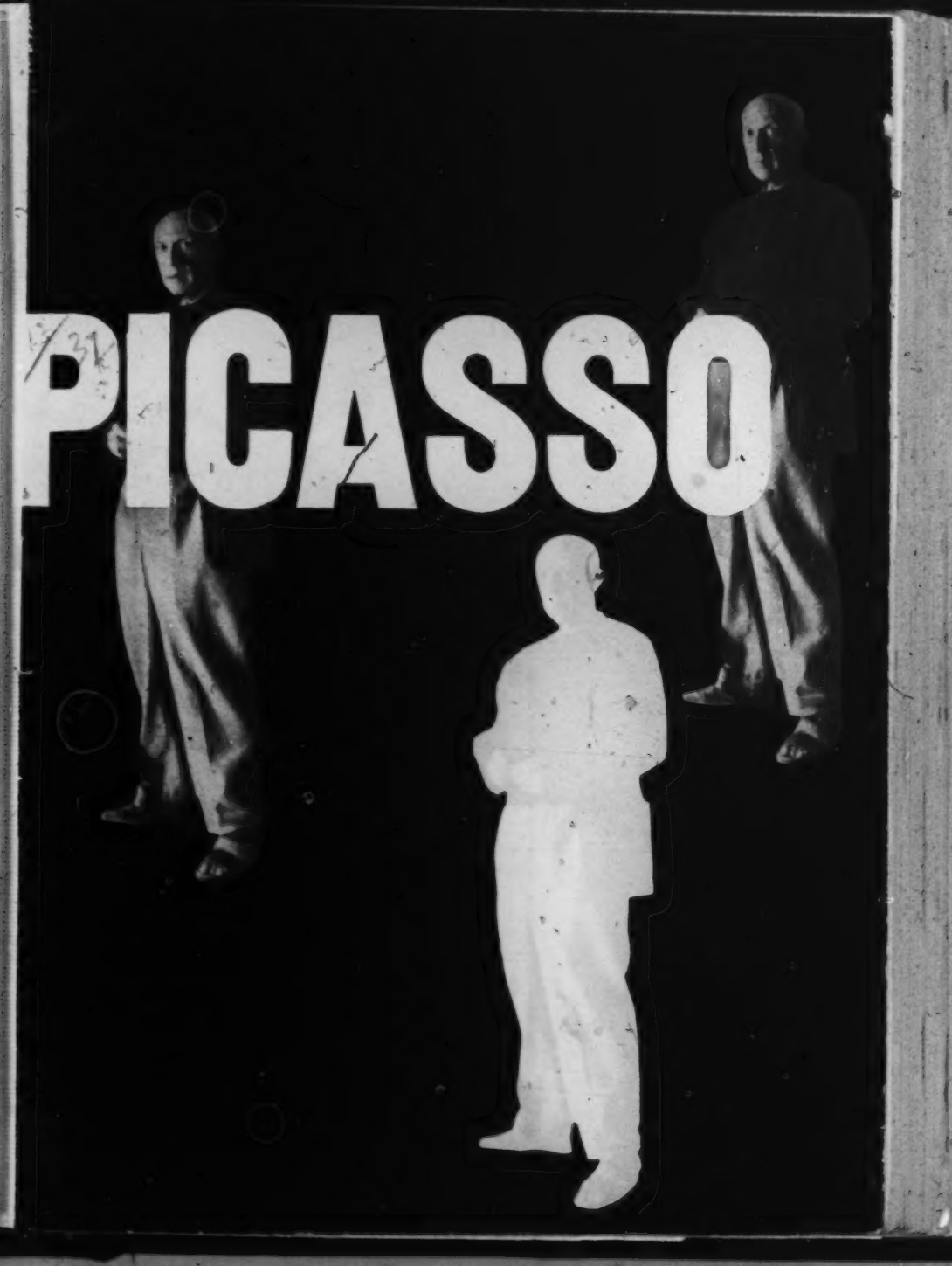
Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.


PICASSO

78 M
Munch

PICASSO

1900-1955

MÜNCHEN · KÖLN · HAMBURG

1955-56

AUSSTELLUNGSLEITUNG MÜNCHEN E.V. HAUS DER KUNST

25. Oktober — 18. Dezember 1955

*

RHEINISCHES MUSEUM KÖLN-DEUTZ

30. Dezember 1955 — 29. Februar 1956

*

KUNSTVEREIN IN HAMBURG, KUNSTHALLE — ALTBAU

10. März — 29. April 1956

LIBRARY

L. 3141.
29. XI. 1955.

COMITÉ D'HONNEUR

M. Christian de MARGERIE, Chargé d'Affaires de France près la République Fédérale d'Allemagne.

M. Georges DESHUSSES, Conseiller Culturel de l'Ambassade de France.

M. Robert de NERCIAT, Consul Général de France à Munich.

Le Consul Général de France à Düsseldorf.

Olivier La Croix de CHEVRIERE DE SAYVE, Consul Général de France à Hambourg.

COMITÉ D'ORGANISATION

M. Maurice JARDOT, Inspecteur des Monuments Historiques, Paris.

M. François MATHEY, Conservateur au Musée des Arts Décoratifs, Paris.

M. Jean MOUGIN, Chef du Service des Relations Artistiques, Mayence.

M. Pierre LETELLIER, Directeur de l'Institut Français de Munich.

Jaques LACANT, Directeur de l'Institut Français de Cologne.

Marc PIEYRE, Directeur de l'Institut Français de Hambourg.

MÜNCHEN

EHRENKOMITEE

Staatsminister Prof. Dr. August RUCKER

Bürgermeister Dr. Walther von MILLER

Generaldirektor Prof. Dr. Ernst BUCHNER

ARBEITSAUSSCHUSS

Ausstellungsleitung München e. V. Haus der Kunst:

Vorsitzender: C. O. MÜLLER

Eduard AIGNER · Wolf BLOEM · Prof. Ludwig BOCK

Edgar ENDE · Prof. Günther GRASSMANN · Prof. Adolf HARTMANN

Prof. Friedrich HEUBNER · Prof. Max UNOLD

Dir. P. A. ADE, Haus der Kunst

KÖLN

EHRENKOMITEE

Werner SCHÜTZ, Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen.

Dr. Ernst SCHWERING, Oberbürgermeister der Stadt Köln.

Dr. Max ADENAUER, Oberstadtdirektor der Stadt Köln.

Dr. Josef HAUBRICH, Vorsitzender des Kölnischen Kunstvereins.

ARBEITSAUSSCHUSS

Prof. Dr. Leopold REIDEMEISTER

Dr. Günter AUST

Dr. Toni FELDKIRCHEN

HAMBURG

EHRENKOMITEE

Senator Dr. Hans Harder BIERMANN-RATJEN, Präses der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg.

S. Magnifizenz Prof. Dr. Albert KOLB, Rektor der Universität Hamburg.

Prof. Dr. Bruno SNELL, Vorsitzender des Kunstvereins in Hamburg.

ARBEITSAUSSCHUSS

Prof. Dr. Alfred HENTZEN, Direktor der Hamburger Kunsthalle.

Dr. Werner GRAMBERG

Ganz besonderer Dank gebührt den Herren
Daniel-Henry KAHNWEILER und Maurice JARDOT,
die am Zustandekommen dieser reichhaltigen Ausstellung maßgeblich
beteiligt waren, nicht zuletzt aber
Pablo PICASSO,
mit dessen freundlicher Genehmigung die Ausstellung
realisiert werden konnte.

Die Ausstellungsleitung ist den Besitzern privater Sammlungen und den Direktoren öffentlicher Galerien für die großzügige Überlassung von Leihgaben zu großem Dank verpflichtet.

PRIVATE LEIHGEBER

Fritz ANDREAE, Köln; Heinz BERGGRUEN, Paris; Frau Ida BIENERT, München; Frau Michel BOKANOWSKY, Paris; Dr. Emil-Georg BÜHRLE, Zürich; Frau Marie CUTTOLI, Paris; Fräulein Ingeborg EICHMANN, Florenz; Dr. Hans ENGELHORN, Ziegelhausen b. Heidelberg; Carlo FRUA DE ANGELI, Mailand; Marquis DE GANAY, Paris; Victor W. GANZ, New York; Luigi GISMONDI; Fernand GRAINDORGE, Lüttich; Fritz GYGI, Bern; Dr. JANNASCH, Berlin; D. LISNER & Cie, New York; Max PELLEQUER; Roland PENROSE, London; Marquis DE POMEREU, Paris; Georges RENARD, Paris; Maurice RHEIMS, Paris; Frau Jacques RICHET, Paris; Raoul LA ROCHE, Paris; Nelson A. ROCKEFELLER, New York; Paul ROSENBERG, New York; Baron Elie DE ROTHSCHILD; Georges SALLES, Paris; Christian STIEBEL, Paris; Fräulein Alice TOKLAS, Paris; Tristan TZARA, Paris.

DIREKTOREN ÖFFENTLICHER SAMMLUNGEN

Alfred H. BARR jr., Museum of Modern Art New York; Dr. Günter BUSCH, Kunsthalle Bremen; Jean CASSOU, Musée National d'Art Moderne, Paris; Bernard DORIVAL, Musée National d'Art Moderne, Paris; Henri MARCEAU, Philadelphia Museum of Art; Dr. MUSPER, Staatsgalerie Stuttgart; Prof. Dr. Leopold REIDEMEISTER, Wallraf-Richartz-Museum Köln; Dr. Georg SCHMIDT, Kunstmuseum Basel; Dr. Harald SEILER, Städtisches Museum Wuppertal; Dr. R. WEHRLI, Kunsthaus Zürich; J. C. EBBINGE WUBBERN, Museum Boymans Rotterdam.

KUNSTHANDLUNGEN

Galerie BEYELER, Basel; Galerie Louise LEIRIS (D.-H. KAHNWEILER), Paris; Dr. NATHAN, Zürich; Siegfried ROSENGART, Luzern; Alex VOMEL, Düsseldorf.

KATALOG

Texte: Maurice JARDOT, Paris

Vorwort: Alfred HENTZEN, Hamburg

Übersetzung: Friedhelm KEMP, München

Redaktion: Walter HESS, München

Umschlagentwurf: MASSIN, Paris;

Ikonographische Dokumente aus dem Buch von Jaime SABARTES mit freundlicher Genehmigung von Pierre CAILLER;

Druck: Franzis-Druck, München;

Verlag: Ausstellungsleitung München e. V. Haus der Kunst.

Anzeigenteil: Verlag und Anzeigenverwaltung Carl Gabler, München.

VORWORT

Diese Ausstellung ist zuerst in Paris, im Musée des Arts Décoratifs" gezeigt worden, während gleichzeitig in der Bibliothèque Nationale das gesamte graphische Werk Picassos ausgebreitet war. Maurice Jardot, in dessen Händen die Auswahl der Gemälde lag und der den Katalog zu einem vorbildlich durchgearbeiteten Handbuch der Kunst Picassos ausgestaltete, ist es gelungen, bei strenger Auswahl des Wesentlichsten, einen klaren und lückenlosen Überblick über die Entwicklung des großen Spaniers zu ermöglichen. Da nicht alle Werke, die für Paris zur Verfügung standen, nach Deutschland weitergehen konnten, haben wir aus deutschem, schweizerischem, belgischem und amerikanischem Privat- und Museumsbesitz einige Ergänzungen besorgen können, so daß die Geschlossenheit erhalten blieb. Zudem ist in der deutschen Ausstellung nicht nur die Graphik unmittelbar einbezogen, auch die Plastik und die Keramik wurden eingefügt, und so kann ohne Einschränkung gesagt werden: Dies ist die erste große Ausstellung des Lebenswerkes von Picasso in Deutschland.

Man mag es kaum glauben, daß dieses Ereignis erst im Winter 1955/56 Wirklichkeit wird. Früh schon hatten doch die Beziehungen deutscher Kunstfreunde, Kunsthändler und Museumsleiter zu Picasso begonnen. Seit 1905 war Wilhelm Uhde in Paris sein Freund und Sammler gewesen. 1909 zum erstenmal, dann wieder 1911 und 1913 stellte die Galerie Thannhauser in München seine Werke aus und 1912 richtete man ihm auf der berühmten Sonderbund-Ausstellung in Köln einen ganzen Saal ein. Damals auch erwarb Hagelstange das große Bild „Die Familie Soler" für das Wallraf-Richartz-Museum — vermutlich der erste Museumsankauf eines Werkes von Picasso überhaupt. 1913 folgten Ausstellungen in Berlin in der Sezession, 1914 in Dresden bei Richter und wieder in München bei Caspary. Dann kam der Krieg — aber viele wichtige Bilder der frühen Zeit waren in deutsche Privatsammlungen eingezogen.

1920 kam die „Absynthtrinkerin" von 1905 als Vermächtnis in die Hamburger Kunsthalle, 1922 wagte Thannhauser in München eine neue Ausstellung, und 1927 zeigte Flechtheim in Berlin einen Längsschnitt durch das Werk von 1905-1927. Für die Nationalgalerie in Berlin erwarb

Justi 1930 das große Stilleben von 1924. Es folgten 1932 noch zwei Graphik-Ausstellungen in der Kestner-Gesellschaft Hannover und bei Günther Franke in München; dann kam die große Pause und die Verfolgung der modernen Kunst. 1937 wurden die Bilder aus den Museen entfernt. „Die Familie Soler" ist nun der Stolz des Museums in Lüttich, „Die Absynthtrinkerin" befindet sich in Schweizer Privatbesitz, und das „Stilleben" der National-Galerie gehört heute dem Maler Theodor Werner in Berlin.

Nach dem Kriege hat zuerst wieder die Kestner-Gesellschaft 1948/49 die neuen Lithographien zeigen können, und Ludwig Grote hat 1952 in Nürnberg einen Längsschnitt durch das gesamte graphische Werk zusammengestellt. Beide Ausstellungen sind durch mehrere Städte gewandert und hatten eine nachhaltige Wirkung. In Düsseldorf, Hannover und Hamburg wurde auch Keramik Picassos ausgestellt und einzelne Stücke konnten von den Museen erworben werden. In letzter Zeit haben nun auch die Museen in Berlin, Bremen, Köln und Stuttgart wieder je ein Gemälde in ihre Sammlungen aufgenommen, aber die erste Begegnung mit dem malerischen Werk fand für viele jüngere Deutsche, die nicht nach Paris, Lyon, Rom oder Mailand hatten reisen können, im Sommer 1955 auf der großen Ausstellung „documenta" in Kassel statt.

Durch diese Vorbereitungen ist bei allen deutschen Kunstfreunden der Wunsch nach einer Gesamt-Ausstellung nur immer dringender geworden. Die Veranstalter und alle Besucher müssen dem Künstler selbst, den Leihgebern aus aller Welt und den Organisatoren in Paris aufrichtig dankbar sein, daß er verwirklicht werden konnte. Für die deutsche Kunstwelt wird diese Ausstellung ein einschneidendes Ereignis werden.

Picassos unübersehbar großes und unbegreiflich vielseitiges Werk hat seit mehr als einem halben Jahrhundert die Zeitgenossen beunruhigt, erzürnt und begeistert. Sein Name ist wie der keines anderen Meisters unserer Zeit zu einem Begriff geworden, an dem sich die Geister scheiden, sein Werk gehört so sehr in unsere Vorstellung von der Kunst des 20. Jahrhunderts, daß wir sie ohne ihn gar nicht mehr denken können — auch die Gegner nicht.

Wer diese Ausstellung mit offenen und aufnahmebereiten Augen durchschreitet, der erlebt in jedem Werk die souveräne Meisterschaft, die von Anfang an da ist, der erfährt die unverkennbare Handschrift einer überragenden Künstlerpersönlichkeit in allen ihren Äußerungen, der ist aber doch gewiß vor allem betroffen von der unglaublichen Vielfalt und der unablässigen Wandlung der Gestaltungsformen. Picasso setzt immer wieder neue Ordnungen, die andern Künstlern für ein ganzes Lebenswerk genügen würden, und stürzt die Ordnungen, um wieder neue zu schaffen. Scheinbar Gegensätzliches entsteht nebeneinander, und wiederholt kehrt er später zu früheren Möglichkeiten zurück. Das ist es, was die Kunst des großen

Spaniers so schwer begreifbar, aber auch, was sie so unendlich ausstrahlend macht.

Der Versuch, diese verwirrende Welt durch zeitlich sich ablösende Perioden zu gliedern und übersichtlich zu machen, die innere Logik der Entwicklung aufzuzeigen, gelingt allenfalls in den ersten anderthalb Jahrzehnten. Die ersten Pariser Bilder nach 1900, die den Einfluß von Toulouse-Lautrec verraten, dann die „blaue" und die „rosa" Periode mit ihren zarten Liebespaaren und traurigen Trinkern, den melancholischen Harlekinen und Seiltänzern, weiter die um 1906 beginnende großflächige Formsprache in vorwiegend braunen Tönen, der bald unter dem Erlebnis der Kunst primitiver Kulturen kühne, oft erschreckende Verzeichnungen eingefügt werden, und schließlich in stufenweiser, folgerichtiger Entwicklung seit 1909 — gemeinsam mit Braque und anderen — die epochemachende Findung des Kubismus, seine konsequente Durchformung und Abwandlung bis etwa in die Mitte des ersten Weltkrieges.

Nachdem aber das neue Rüstzeug geschaffen ist, nachdem eine neue, streng gesetzliche Bildordnung zur Verfügung steht, greift Picassos unruhiges und immer schöpferisches Genie sprunghaft zu ganz anderen Möglichkeiten. Jede programmatische Einengung seiner gestalterischen Freiheit ist ihm fremd. Unter Berufung auf Ingres entstehen seit 1915 zuerst Zeichnungen dann auch Bilder mit klassischen Konturen n e b e n den aus dem Kubismus entwickelten nun ganz großflächigen Stilleben. Neues Erlebnis griechischer Vasenmalerei, pompeianischer Wandbilder erzeugt ein lebendiges Echo in seinem Schaffen. Bald malt er Bilder plastisch kraftvoll gebildeter Frauen voll Sinnlichkeit und gleichzeitig seltsame — nicht minder großartige — Gestalten aus geometrischen Elementen. Neue erschreckende Deformationen — um so erschreckender, je „wirklicher" sie im Bildraum erscheinen — schaffen eine neue Ausdruckskraft. In der Plastik formt er unheimliche, idolhafte Gestalten und fixiert sie dann auch in Gemälden. Romanische Wandmalerien seiner katalanischen Heimat, auch frühmittelalterliche Miniaturen zeigen den Weg zu einer großformigen, vereinfachten Zeichensprache. Eine erregte und beunruhigende Welt tritt uns aus den Bildern entgegen, das Schreckhafte wird ein künstlerisches Mittel, um aufzurütteln. Alles Nur-ästhetische wird grundsätzlich ausgeschlossen. Die Kunst soll erschüttern. 1937 für die Pariser Weltausstellung gestaltet er nach unendlichen Vorstudien das Hauptwerk dieser Epoche, das Riesenbild „Guernica" unter dem Eindruck der Schreckensnachricht von der Zerstörung der baskischen Stadt durch Fliegerbomben im spanischen Bürgerkrieg: Hier ist das Grauen des kommenden Krieges in unvergänglichen und unvergeßlichen Zeichen gebannt. Und was sind die entsetzlich deformierten, oft das Scheußliche nicht vermeidenden und dennoch großartigen Menschenbilder aus den Kriegsjahren anderes

als Zeichen und Zeugnisse der Furchtbarkeit des Geschehens in der Zeit, ebenso wie sich die befreite Entspannung nach dem Kriege spiegelt in den Lithographien, die gleich nach 1945 in reicher Fülle entstehen, mit ihren bukolischen Themen, den oft heiteren Variationen aus der antiken Mythologie, den edlen Frauenköpfen und den zarten Liebesszenen. Jedoch auch das reiche Werk der Nachkriegsjahre, in dem die Plastik mit ganz neuen Formen viel stärker in den Vordergrund tritt und die Keramik als neues Material erobert wird, ist nicht auf diesen einen Ton gestimmt. Das Tragische lebt fort, kühne neue Abstraktionen werden entwickelt, Kompositionen von Künstlern der Vergangenheit — Cranach, Greco, Courbet — werden abgewandelt. Dieser unerschöpfliche Strom des Schaffens ist nie eingleisig, immer ist die ganze Welt Picassos im Spiel.

Die Universalität dieses Werkes macht es so unvergleichlich und wir empfinden es gerade wegen seiner Vielgesichtigkeit als Ausdruck des Wesens unserer Zeit. Nicht so sehr das Empfinden der historischen Abhängigkeit, wie es das 19. Jahrhundert kannte, als vielmehr die Fähigkeit, Kunstwerke der fernen und der näheren Vergangenheit, fremder Kulturen und des eigenen Volkes als unmittelbar gegenwärtig zu empfinden, das gehört ebenso zu unserer Epoche wie das Bewußtsein, die Geburtsstunde eines unerhört neuen und beunruhigenden Weltbildes zu erleben, das in der Kunst seine Spiegelung, seine Zeichen finden muß. Das alles ist in der Kunst Picassos, zugleich das selbstverständliche Aufnehmen der Wege, stärker natürlich das Ausstrahlen auf das Schaffen der anderen in der ganzen westlichen Welt. In seiner Kunst ist die Unruhe der Zeit, sie ist nie zu Ende, findet nie die letzte gültige Lösung, bleibt immer in Bewegung, sucht immer auf neuen Wegen neue Freiheit. Darum ist Picassos Kunst nicht — wie etwa die von Braque oder von Matisse — in wenigen Beispielen zu erfassen. Man muß das Ganze überschauen, um sie zu begreifen, ihre weltweite Bedeutung zu erahnen. Darum ist diese Ausstellung ein so wesentliches Ereignis.

Alfred Hentzen

EINLEITUNG

„... tu leur donnes le courage quotidien de refuser d'être soumis aux apparences mortelles".

Paul Eluard.

Es ist nicht unmöglich, daß Picassos Kunst, wie die Rimbauds, auf lange Zeit hinaus ein Fremdkörper bleibt, daß sie ihrem Wesen nach nicht geschaffen ist, von irgendeiner Epoche oder Gesellschaft als zu ihr gehörig akzeptiert zu werden. Diese Kunst ist widerspenstig, aufsässig, vogelfrei (darin liegt ihr Adel!); tagtäglich offenbart sie ihre wunderbare Berufung zur Freiheit, wenn sie, je nach ihrer Eingebung, große Durchblicke in strahlendes Blau oder düstere Gewitterhimmel über der Welt aufreißt, zu unserem immer neuen Entzücken und Erstaunen. Es ist schwer einzusehen, wie eine unserer heutigen Gesellschaften sich auf ihren Geist berufen sollte, ohne zugleich der eigenen Auflösung zuzustimmen; doch man begreift, wie sehr alle, die von dem Wunsch beseelt sind, das Individuum im Menschen zu retten und die Entfremdungen, die es verstümmeln, zu tilgen, sich durch diese Kunst bestärkt fühlen in ihrer Entschlossenheit, das Erbe unserer Freiheiten zu behaupten und zu erweitern. Und darin liegt ihre unvergleichliche Bedeutung!

Was macht es, daß sie im Grunde mehr geduldet als eigentlich anerkannt ist, und daß dies vielleicht immer so bleiben wird, wenn sie nur jede neue Generation in Atem hält, ihr keine Ruhe läßt, und sie zur Wachsamkeit ansporn! Vielleicht wird die Geschichte eines Tages, wenn sie dann noch eines freien Urteils fähig ist, erkennen, daß diese Kunst der erschütterndste Notschrei war, den das gefährdete Individuum in seiner Angst ausstieß. Und hierin liegt der Grund der ungeheuren Ausstrahlung!

Diese Kunst, die sich der Freiheit verschrieben hat, die die Freiheit selbst ist, hat sich damit zugleich der Poesie verschrieben, die sie bis in die innerste Faser durchtränkt. Allenthalben, und namentlich in Frankreich, hat die Dichtung unserer Zeit sich mehr und mehr — was vielleicht noch nicht genügend bemerkt worden ist — in eine einzige Forderung nach

Freiheit verwandelt, so daß Poesie und Freiheit für uns heute fast dasselbe bedeuten. Ob die Freiheit ihr in Zeiten der Unterdrückung die Thematik liefert oder ob sie die Ausdrucksmittel entfesselt, sie ist hinfort die engste Verbündete der Poesie. Diese innige Gemeinschaft, die ja auch der Grund war, warum so viele Dichter sich, als die sozialen Freiheiten bedroht oder eingeschränkt waren, zur politischen Tat gedrängt fühlten, erklärt darüberhinaus, warum wir den Individuen und Gruppen am äußersten Rand unserer Gesellschaft einen so hohen poetischen Wert beimessen — jenen Verfemten, die keinen anderen Zwang anerkennen als den sie selber über sich verhängt haben. Die geistige Verwandtschaft zwischen den größten der heute lebenden Künstler, in all ihrem Ruhm und Erfolg, mit jenen ins Zwielicht abgedrängten Existenzen ist übrigens von vielen Künstlern empfunden worden: Léger hat oft davon gesprochen und von dem großen und würdigen Matisse wird erzählt, er habe eines Tages vor Picasso den bei aller Übertreibung doch nicht apokryphen Ausspruch getan: „Wahrhaftig, wenn wir nicht Maler geworden wären, hätten wir sonst was Schlimmes angestellt!"

Mehr noch als an die Maler wird man sich an zwei große Dichter wenden müssen, wenn man nach jenen Geistern forscht, die ähnliche Ziele verfolgten wie Picasso und seine Freunde zu Beginn des „synthetischen Kubismus", den D.-H. Kahnweiler so treffend als „begriffliche Malerie" bezeichnet hat. — In seinem Vorwort zu René Ghils T r a i t é d u V e r b e schrieb Mallarmé 1886 mit der ihm eigenen dunkel-preziösen Genauigkeit:

„Wozu das Wunder der Versetzung eines Naturdings in sein eigenes schwingendes Verschwinden gemäß dem Spiel der Worte, wenn nicht dennoch darum, daß dem entsteige, ohne die Hinderung nahen oder konkreten Erinnerns, einzig der Inbegriff.

Ich sage: eine Blume! und dem Vergessen, wohin meine Stimme jeglichen Umriß verweist, insofern er ein anderes als die gewußten Kelche, enthebt musikalisch sich, holdselig oder hoheitsvoll nur noch Idee, die Fehlende in allen Sträußen ..."

Die Magie der „Zeichen", deren Erfindung den Kubisten, und Picasso mehr als jedem andern, aufgetragen werden sollte, wurde bereits von Rimbaud verkündet, ja mit Nachdruck gefordert (Pierre Arnoult, Rimbaud, Albin Michel, Paris 1943, S. 167): „Wir werden die Malerei ihren veralteten Gewohnheiten der Nachahmung entreißen, um sie zur Herrin einzusetzen. Die stoffliche Welt wird nur noch ein Mittel sein, um ästhetische Expressionen hervorzurufen. Man wird keine Gegenstände mehr abbilden, man wird Gefühle erwecken mit Hilfe von Linien, Farben und Grundformen, die der Künstler zwar der Außenwelt entlehnt, doch vereinfacht und bändigt: eine wahre Magie..."

Daß diese Forderungen Mallarmés und Rimbauds eine solche Einsicht

in Picassos Verfahren vermittelt, beweist, welche lyrische Kraft in seinem Werk herrscht.

*

Da die Aufnahmebereitschaft für lyrische Qualitäten wenig verbreitet ist, darf man vielleicht auch einen der Gründe, warum Picassos Werk das Publikum fernhält, in seiner poetischen Intensität erblicken. Damit dieser Grund jedoch so stark wirkte, bedurfte es einiger weiterer Vorbedingungen, von denen noch zu sprechen sein wird.

Zuvor jedoch ein Wort über jene „Scheidung", die heutigentags angeblich die moderne Kunst von dem Publikum trennt. Warum hat man eigentlich nicht längst bemerkt, daß die Trennung gar nicht ausgesprochen werden konnte, wo niemals eine Gemeinschaft bestand? Tatsächlich sind ja Publikum, Öffentlichkeit und öffentliche Meinung neuartige Phänomene unserer Zeit, die vor dem 19. Jahrhundert in keiner Gesellschaft Europas vorhanden waren. Man kann sogar noch weitergehen und die nur scheinbar paradoxe Ansicht vertreten, daß die Kunst a l s s o l c h e erst seit kurzem und zum allerersten Mal ein wirkliches Publikum besitzt — ein allerdings noch spärliches und abgesondertes Publikum, so daß es gewissermaßen immer noch zu schaffen bleibt. Man wird kaum ernstlich behaupten wollen, der Mensch des Mittelalters habe in den Skulpturen, Tapisserien und Glasfenstern seiner Kirchen etwas anderes als Gebrauchsgegenstände seiner Andacht gesehen und die Devotionalien aus bemaltem Gips hätten seinen Ansprüchen nicht ebenso genügt, wie sie heute die große Menge der Gläubigen entzücken. — Die nachfolgenden Jahrhunderte hatten ihre höfische Kunst und ihre Volkskunst. Die Kunst der Höfe hatte selten eine andere Aufgabe, als der Prunkliebe des Fürsten und seinem Geltungsbedürfnis Rechnung zu tragen; die Volkskunst schuf vor allem Andachtsbilder und nahm sich dessen an, was zur Einrichtung und Ausstattung des Lebens gehört. Die Kunst war also gewöhnlich ein Mittel zu etwas.

Überdies ist die moderne Kunst — wenn auch der Anschein dagegen spricht — nicht weniger unverstanden als die alte Kunst. Die Täuschung hierüber beruht lediglich darauf, daß die leichte Verständlichkeit des Dargestellten den Betrachter zu der Meinung verleitet, die älteren Bildwerke ließen sich leicht und mühelos erfassen. Die spezifische Eigenart einer Epoche, einer Schule, eines Künstlers, diese besondere Gestaltung, die als Gesamtergebnis der ins Werk gesetzten Ausdrucksmittel vor uns steht und die nun selber erst den eigentlichen Ausdruck jenes Augenblickes, jenes Ortes, jenes Menschen darstellt, — wie viele besitzen denn wirklich die Fähigkeit, ihre Züge jeweils wiederzuerkennen und nachzuerleben? Gewiß nur sehr wenige! Ist das Dargestellte erkannt, so bleibt die Gestaltung des Kunstwerks meist unbegriffen.

Warum aber begegnete nun diese moderne Kunst, die doch, wie jede Kunst vor ihr, kein anderes Anliegen hatte, als ein gültiger Ausdruck ihrer Zeit zu sein, solchem Spott und Hohn? Ihr nackter Lyrismus kann nicht der einzige Grund sein. Es scheint vielmehr, als müsse man den tieferen Grund in der Würde und Vorbildlichkeit erblicken, mit welchen eine neue Wissenschaft und gewisse neue Einrichtungen die Vergangenheit ausstatteten, die seither in einem bisher ungekannten Maße auf der Gegenwart lastet.

Das 19. Jahrhundert brachte in der Tat die Geschichtsschreibung als die Wissenschaft vom Menschen hervor, es schuf die Kunstmuseen und das öffentliche Unterrichtswesen für alle. Gewiß bewunderungswürdige Einrichtungen; dennoch läßt sich nicht leugnen, daß sie, halb gezwungenermaßen, halb leichtfertigerweise, eine gefährliche Überbewertung unserer langen Vergangenheit hervorriefen. Sie verliehen ihr in aller Augen ein ungeheures Ansehen, das dadurch noch verstärkt wurde, daß es gefühlsmäßig mit der Kindheit verbunden war, die ja für die meisten Menschen das goldene Alter ihres Lebens ist. — Der Künstler, der es bis dahin nur mit der Außenwelt und mit sich selbst zu tun hatte, mußte sich von nun an auch mit dieser Kunst der Museen auseinandersetzen, die der Öffentlichkeit tagtäglich als musterhaft vorgehalten wurde. Die Schwächeren gingen dabei zugrunde, die Mutigen und Begabten revoltierten.

Diese Sturmflut der Vergangenheit überschwemmte das 19. Jahrhundert derart, daß es zum guten Ton gehörte, zu seinem Vergnügen in dem Bett seiner Väter und Großväter zu schlafen; „Curiosa" und „Raritäten", die bisher den verschrobenen Käuzen vorbehalten waren, wurden als Sammelgegenstände oder antike Möbel von den besseren Kreisen geschätzt. Die Imitation bemächtigte sich aller Stile vom Mittelalter bis zum Empire; sie beherrschte sogar eine ganze Epoche: die Zeit Napoleons III. Und es ist kein Zufall, daß der Antiquitätenhandel in Paris in dem Augenblick in höchster Blüte steht, wo Durand-Ruel eine neue Lage schafft, indem er zum erstenmal Bilder kauft, die sich nicht verkaufen: die der Impressionisten. Und es ist ebenso wenig ein Zufall, daß die moderne (und zeitgenössische) Kunst, die ja vor allem in Ländern mit den größten künstlerischen Überlieferungen und zugleich dem drückendsten Konservativismus entstanden ist, bei jenen Völkern leichter Eingang fand, die, ohne die Last der Vergangenheit und ihrer Traditionen, eine größere Empfänglichkeit für die modernen Ausdruckswerte besitzen. Vielleicht aber sollte man einen Zustand, der zu solchen Kühnheiten herausforderte, nicht allzu sehr beklagen und sich vielmehr der Meinung Picassos anschließen, daß der übersteigerte Vergangenheitskult der öffentlichen Institutionen und ihrer Vertreter für die wahren Künstler ein einzigartiges Reagens war. Nur daß die moderne Kunst, deren oft befremdendes Aussehen nicht mehr so leicht

aus älteren Kunstformen abzuleiten war, bei dem großen Publikum trotzdem auf Ablehnung stieß. Die Gegenwart war mit der schweren Hypothek der Vergangenheit belastet, zu deren Tilgung selbst das Niederbrennen des Louvre, das einige hellsichtige Spaßvögel als erlaubte Notwehr vorgeschlagen hatten, nicht genügt hätte.

„Die abstrakte Kunst ist bloß Malerei. Wo aber bleibt das Drama? Es gibt keine abstrakte Kunst. Man muß immer von irgendetwas ausgehen. Nachher mag man jede äußerliche Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit beseitigen: das ist nicht weiter gefährlich, denn die Idee des Gegenstandes hat eine unauslöschliche Spur hinterlassen. Der Gegenstand hat den Künstler gereizt, hat seinen Geist beschäftigt, sein Gefühl erregt ...“ Diese von Zervos überlieferten Worte Picassos mögen denen zur Antwort dienen, die nur einen „Abstrakten“ in ihm sehen, — einen „lebensfremden“ Künstler, wie sie sagen. Und keine Kunst ist doch so sehr mit Wirklichkeit gesättigt wie die seine.

Selbst dann, wenn Picasso den eben zurückeroberten Gegenstand wieder zu verlieren schien, wie etwa während der ganzen Periode des sogenannten „analytischen“ Kubismus, bewies die Einfügung von Wirklichkeitsfragmenten, wie sehr der „Kontakt“ mit der Außenwelt festgehalten wurde. Und diese „realen Elemente“ (Zeitung, Tabaketikett, Tapete, Zündholzschachtel usw.) sollten damals in der Regel nichts anders bedeuten als sich selbst, nichts anderes als ihre eigene Wirklichkeit.

Mehr noch als in „Guernica“, der „Leichengrube“ oder dem „Massaker in Korea“ ist die Wirklichkeit dann in jenen Themen leicht und rasch zu fassen, in denen der Künstler die großen und kleinen Ereignisse seines Gefühlsleben oder seiner Häuslichkeit gestaltet hat. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint Picassos Werk wie ein höchst empfindliches Diagramm, wo alles aufgezeichnet bleibt: seine Neigungen und Bindungen, die familiären Ereignisse, seine Wohnorte, ja sogar seine Aufenthaltsorte. So erscheinen die Gesichter geliebter Frauen eines um das andere in seinem Werk, um dort die gleiche leuchtende Bahn zu ziehen und wie untergehende Gestirne wieder zu verschwinden. Als 1921 und später ab 1947 das Thema „Mutter und Kind“ auftauchte und in Picassos Malerei häufig wiederkehrte, waren ihm jeweils Kinder geboren worden, die bei ihm aufwuchsen; das Thema erschien jedoch nicht, als ihm 1935 eine Tochter geboren wurde, deren Mutter sein Leben nicht teilte. Die Stilleben „mit Fischen“ halten 1922/23 die Erinnerung an kürzlich in Dinard am Ärmelkanal verbrachte Ferien fest; sie tauchen 1940 abermals auf, als der Künstler in Royan am Ufer des Atlantik weilt. Auf dem wunderbaren „Stilleben mit Ochsenschädel“, das 1942 unter der deutschen Besatzung entstand, ist der trübviolette Ton des Hintergrunds den Stoffen und Papieren entlehnt, die man damals zu Verdunkelungszwecken benutzte. Der Handleuchter und die

Petroleumlampe, die auf manchen Arbeiten aus den Jahren 1944/46 begegnen, waren die ärmlichen Geräte, mit denen alle Franzosen sich bei der damaligen Stromknappheit und den häufig gestörten Leitungen behelfen haben. Der Tomatenstock, den die Hausfrau vor dem Fenster oder auf dem Balkon zog, diente um die gleiche Zeit, ebenso wie die Kaffeekanne, als Hilfsmittel der Selbstversorgung während der Lebensmittelbewirtschaftung; daher ihre Häufigkeit auf den Arbeiten aus jener Epoche. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren, denn keine Kunst ist stärker von der Wirklichkeit besessen als diese.

Einige junge Ausländerinnen, die Matisse besuchten, befragten den alten Meister um seine Meinung über Picasso: „Ein bewunderungswürdiger Künstler", soll er geantwortet haben, „er malt mit seinem Blut." So wenigstens berichtet man —; doch, ob wahr ob erfunden, dieses Urteil verdient behalten zu werden: man fände kein treffenderes.

Maurice Jardot

BIOGRAPHISCHE ÜBERSICHT

1881 Pablo Picasso wird am 25. Oktober in der südspanischen Stadt Malaga (Andalusien) geboren, als Sohn des Zeichenlehrers José Ruiz Blasco und dessen Ehefrau Maria Picasso Lopez. Sein Vater unterrichtet damals an der Provinzialkunstgewerbeschule dieser Stadt, der sogenannten „*Escuela de San Telmo*". Picassos Geburtshaus, Nr. 36 (heute Nr. 15) der Plaza de la Merced (auch Plaza de Riego genannt), steht noch.

1891 Die Familie des jungen Pablo verläßt den Mittelmeerhafen, um sich im Norden in La Coruña, (Galicien), einer Küstenstadt des Atlantik, niederzulassen. Don José ist dort Zeichenlehrer an dem „*Instituto da Guarda*", einer höheren Lehranstalt. — Schon vor seinem vierzehnten Lebensjahr macht sich bei Pablo Ruiz Picasso eine so ungewöhnliche zeichnerische und malerische Begabung bemerkbar, daß sein Vater endgültig auf die praktische Ausübung seiner Kunst verzichtet und ihm feierlich seine Palette und seine Pinsel übergibt.

1895 Nachdem die Familie Picasso den Sommer in Malaga verbracht hat, verlegt sie ihren Wohnsitz wieder an das Mittelmeer, diesmal nach Barcelona, wo Don José Ruiz Blasco als Lehrer an der Provinzialkunstschule, „*La Lonja*" genannt, tätig ist. Im Jahre 1896 wird der nun fünfzehnjährige Picasso nach einer glänzend bestandenen Zulassungsprüfung in diese Lehranstalt aufgenommen.

1897 Nicht minder leicht erwirkt Picasso seine Zulassung zu der Königlichen Akademie der Schönen Künste, der sogenannten „*Academia de San Fernando*", in Madrid. Angewidert von der Beschränktheit der spanischen Hauptstadt und von seinem dortigen Aufenthalt erschöpft, kehrt er noch vor Ende des Jahres nach Barcelona zurück, um sich bald darauf zu einem notwendigen Erholungsaufenthalt nach Horta de San Juan zu begeben.
Erste Ausstellung einiger seiner Werke (darunter vor allem Porträts) in dem Vorführungssaal des „*Hostal d'Els Quatre Gats*" des Papa Romeu.

Erster Artikel über Picasso, der bei diesem Anlaß in „*La Vanguardia*“ erscheint.
„*Els Quatre Gats*“ (Die Vier Katzen), eine Gaststätte Barcelonas, halb Bierhaus halb Brettlbühne, ist damals der Treffpunkt der intellektuellen und künstlerischen Jugend der Stadt. Picasso trifft dort seine Freunde Angel und Mateo Fernandez de Soto, Carlos Casagemas, Ramon Raventos, Juan und Julio Gonzales, Ramon Pichot, Sebastian Junyer, Jaime Sabartés, Ramon Casas, Eugenio d'Ors, Miguel Utrillo u.a.
Sein Gemälde „Wissenschaft und Nächstenliebe“, das vor kurzem Gegenstand eines Wettbewerbs in der Pariser Zeitschrift „*L'Œil*“ (Heft 1, vom 15. 1. 1955) war, erhält eine „ehrenvolle Erwähnung“ auf der Nationalausstellung der Schönen Künste in Madrid und wird anschließend in Malaga mit einer „goldenen Medaille“ ausgezeichnet.
Damals kreuzen sich bei Picasso die Einflüsse Steinlens und Toulouse-Lautrecs, die er hauptsächlich durch Ramon Casas kennt, mit denen Zurbarans, El Grecos und der katalanischen Plastik des Mittelalters, für deren Ehrenrettung Miguel Utrillo sich einsetzt.

1898 Picasso, der bis dahin seine Bilder mit „*P. Ruiz-Picasso*“ signierte, läßt seinen Vatersnamen häufig fort oder begnügt sich mit dessen bloßen Anfangsbuchstaben. Endgültig und vollständig wird dieser Name erst im Laufe des Jahres 1901 aufgegeben.
Der Name Picasso scheint nicht, wie vielfach behauptet wird, italienischer Herkunft zu sein. Nach der „Chronik des Königs Don Pedro von Kastilien“ (aus dem 16. Jahrhundert), soll ein Maurenfürst des vierzehnten Jahrhunderts diesen Namen getragen haben.

1900 Die junge barcelonische Zeitschrift „*Joventut*“ veröffentlicht seine ersten Illustrationen. Ende Oktober trifft Picasso in Begleitung seines Freundes Casagemas in Paris ein. Bezieht das Atelier, das vorher sein Landsmann Nonell bewohnt hatte, Rue Gabrielle Nr. 49.
Berthe Weill, Bilderhändlerin auf Montmartre, kauft ihm drei Studien ab (siehe „*Pan! dans l'Œil* ...“, S. 65).
Malt „*Le Moulin de la Galette*“ (Sammlung Thannhauser), vermutlich das erste in Paris ausgeführte Bild.
Trifft Petrus Mañach (Manyac) bei Berthe Weill. Dieser bietet Picasso, wenn er für ihn arbeiten wolle, eine monatliche Summe von 150 Franken.
Kehrt Ende Dezember mit Casagemas nach Barcelona zurück.

1901 Picasso reist von Barcelona über Malaga nach Madrid, wo er Anfang Februar eintrifft. Gründet mit Francisco de Asis Soler die Zeitschrift „*Arte Joven*“, deren erstes Heft vom 31. März 1901 von ihm allein illustriert ist. Die Zeitschrift muß bereits nach der zweiten Nummer ihr Erscheinen einstellen.

Trifft Ende März zum zweitenmal in Paris ein. In Begleitung von Jaume Andreu. Picasso wohnt bei Mañach, Boulevard de Clichy Nr. 130 *ter*.

Veranstaltet in Barcelona eine Ausstellung von Pastellbildern im „*Salon Parès*". Die Juninummer der Zeitschrift „*Pel y Ploma*" veröffentlicht einen sehr lobenden Bericht über diese Ausstellung des Vormonats. Die Galerie Ambroise Vollard, Rue Lafitte, veranstaltet im Juni seine erste Pariser Ausstellung, zusammen mit Bildern seines Landsmannes Iturrino. Eine anerkennende Kritik über diese Ausstellung aus der Feder von Felicien Fagus erscheint in der „*Revue Blanche*" (Heft 25, S. 464/5, 1901).

Damals gewinnt Picasso den Dichter Max Jacob zum Freund und macht die Bekanntschaft des Kritikers Gustave Coquiot, den er noch im gleichen Jahr zweimal porträtiert.

Picasso ist zwanzig Jahre alt. *Trotz großer Meisterschaft und Vielfalt ist alles, was er bis dahin gemalt hat, den verschiedenartigsten Einflüssen unterworfen: die in Frankreich erworbene lebhaftere Technik und hellere Farbgebung verdankt er ebenso sehr den Impressionisten wie Toulouse-Lautrec, der mehr die Themen als die „Manier" liefert; gewisse Versuche einer dekorativen Linienführung scheinen von Gauguin inspiriert. Gegen Ende des Jahres 1901 jedoch tritt ein tiefer Wandel in seiner Malerei ein: die lebhaften oder frischen Farben und die virtuose Ausführung weichen einer einheitlichen Farbgebung in kühlem, traurigem Blau und einer ruhigeren Malweise; statt der Straßenszenen, dem bunten Glanz der Rennplätze, der Vergnügungsstätten und Tanzlokale zeigen die neuen Bilder seltsame Wesen, oft einsame, fast immer regungslose und niedergeschlagene Hungergestalten, die sich meist von einem einfarbigen Grunde abheben.* Dies ist der Beginn der „blauen Periode", deren Bilder teils in Paris teils in Barcelona entstehen, wo Picasso den größten Teil der Jahre 1902 und 1903 verbringt.

Ende Dezember verläßt Picasso Paris und begibt sich nach Barcelona. Hiermit erlischt sein „Vertrag" mit Mañach.

1902 Bei Berthe Weill findet eine Ausstellung von dreißig Gemälden und Pastellbildern Picassos statt, zusammen mit Werken von Louis Bernard-Lemaire: die Ausstellung wird von Adrien Farge betreut und in Picassos Abwesenheit unter Mitwirkung von Mañach veranstaltet.

Zweite Ausstellung bei Vollard.

Im Oktober kommt Picasso zum drittenmal nach Paris. In Begleitung von Sebastian Junyer.

Er wohnt nacheinander im Hôtel du Maroc, Rue de Seine, im Hôtel des Ecoles, Rue Champollion, schließlich auf dem Boulevard Voltaire, bei Max Jakob, der sich damals als Handlungsgehilfe seinen Lebensunterhalt erwirbt.

1903 Kehrt anfangs des Jahres, spätestens im April, nach Barcelona zurück. Wohnt und arbeitet bis Januar 1904 mit Angel F. de Soto in dessen Atelier zusammen.

1904 Trifft im April, abermals in Begleitung von Sebastian Junyer, zum viertenmal in Paris ein, um nun endgültig dort zu bleiben.
Picasso mietet das bisherige Atelier seines Landsmannes Paco Durio in dem berühmten „Waschschiff", einem reichlich verfallenen Hause, Rue de Ravignan 13 (heute Place Emile-Goudeau), wo er bis 1909 bleiben wird. In dem gleichen Hause wohnen schon der Dichter André Salmon und der Maler Kees van Dongen; etwas später zieht auch Juan Gris dort ein. Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Mac Orlan, Raynal, Gertrude und Leo Stein und viele andere kommen häufig zu Besuch.
Die „blaue Periode", die Ende 1901 in Paris beginnt, hört dort Ende 1904 auf.

1905 Picasso lernt Guillaume Apollinaire kennen, der einer der eifrigsten Verfechter des Kubismus sein wird.
Begibt sich im Sommer nach Holland, wo er in Schoorl (bei Alkmaar) bei seinem Freunde Tom Schilperoot zu Gast ist.
Allmählich weicht der Manierismus der ausgehenden „blauen Periode" einer weniger angespannten Kunst, die romantische Verzweiflung wird von einer geheimen Sehnsucht abgelöst. Damit beginnt die „Epoche der Zirkusbilder", die sich ungefähr über das ganze Jahr 1905 erstreckt und die eigentliche „rosa Periode" vorbereitet. Auf die Clowns, Akrobaten, Jongleure und Harlekins folgt nach dem Aufenthalt in Holland eine größere Anzahl stiller und zarter Szenen voller Intimität. Der Stil dieser in einem klassischen Geiste behandelten Szenen, bei denen die Erdfarben immer mehr vorherrschen, erfährt eine abermalige tiefgreifende Wandlung nach dem spanischen Aufenthalt im Jahre 1906.
Skandal der „*Fauves*" in der dritten Ausstellung des 1903 gegründeten Salon d'Automne.
Picasso schafft die Erstlinge seines plastischen Œuvre, an dem er bis heute fortarbeitet, mit einer langen Unterbrechung während der Jahre 1914 bis 1929.
Es entsteht eine bedeutende Serie von Radierungen und Kupferstichen (1904/05), die erst 1913 von Vollard herausgebracht werden.

1906 Picasso lernt bei den Geschwistern Stein Henri Matisse kennen. Zwischen den beiden Malern entsteht alsbald das beste Einvernehmen, das bis zum Tode des Älteren (1954) fortdauern sollte.
Sommeraufenthalt in Gosol (einem Flecken der spanischen Provinz Lerida, südwestlich von Urgel), in Begleitung von Fernande Olivier, die Picasso im Vorjahr am Brunnen des „Waschschiffs" getroffen hatte.

Dieser Aufenthalt beschleunigt die Entwicklung seiner Kunst, in der mitunter noch die Anmut vorherrscht, zu einer skulpturalen Wucht und Einfachheit des Volumens, der Form und Gebärde. Die Gefühlswerte des Bildes treten immer mehr hinter den reinen Gestaltungswerten zurück. Die gleichzeitige Darstellung einer Figur unter zwei Aspekten, die allerdings noch nicht miteinander kombiniert werden, kündet bereits ein Hauptanliegen des „analytischen Kubismus" an (1910-1912).

1907 Der Salon d'Automne zeigt eine Gedächtnisausstellung der Werke Cézannes, dessen Bilder bereits auf den drei früheren Ausstellungen der gleichen Veranstalter einen bedeutenden Raum eingenommen hatten. *Picasso unterliegt einem starken Einfluß Cézannes während der Jahre 1908 und, mehr noch, 1909 (Porträt Clovis Sagot).*
Daniel-Henry Kahnweiler, Picassos späterer Freund und Händler, eröffnet eine Galerie in der Rue Vignon 28.
„Les demoiselles d'Avignon" („Die Fräuleins von Avignon"), eine im Frühjahr 1907 vollendete bedeutende Komposition, welche bei Picasso die mißbräuchlicherweise als *„période nègre"* bezeichnete Epoche einleitet, stellt in Wahrheit das erste „kubistische" Werk, noch vor der Erfindung des eigentlichen Kubismus, dar: *die Perspektive und die traditionellen Schönheitsgesetze sind aufgegeben, ein etwas schroffer Schematismus der Form erinnert an die Bildkunst der Neger, in der Behandlung der beiden Figuren der rechten Bildhälfte macht sich ein Versuch bemerkbar, die Körperlichkeit der Gestalt durch andere Mittel als das Helldunkel auszudrücken. Dieser Versuch bleibt jedoch ohne unmittelbare Folgen und die beiden nächsten Jahre gewähren den traditionellen, weniger kühnen Ausdrucksmitteln wieder größeren Raum.*
Apollinaire vermittelt die Bekanntschaft zwischen Picasso und Braque.

1908 Picasso verbringt gegen Ende des Sommers einige Wochen in La Rue-des-Bois, einem kleinen Dorf einige Kilometer östlich von Creil (Oise). Er bringt von dort eine Reihe von Bildern mit, in denen seidige tiefgrüne Töne vorherrschen.
Die Jury des Salon d'Automne lehnt einige Bilder von Georges Braque ab. Henri Matisse läßt hinsichtlich ihrer etwas von „kleinen Kuben" verlauten. Dieser Ausdruck wird von dem Kritiker Louis Vauxcelles aufgegriffen, der am 14. November im *„Gil Blas"* über die gleichen Werke berichtet, die damals in der Galerie Kahnweiler gezeigt werden.
Ab 1911 gehören die Worte „Kubismus" und „Kubist" zu dem geläufigen Vokabular der Kritik und der Künstler selbst (A. Gleizes und J. Metzinger: *„Du cubisme"*, 1912; G. Apollinaire: *„Les peintres cubistes"*, 1913).
Picasso veranstaltet in seinem Atelier das berühmte Bankett zu Ehren des Douanier Rousseau.

1909 Picasso verbringt den Sommer zusammen mit Fernande Olivier in Spanien, in Horta de Ebre (Horta de San Juan). Trifft dort seinen Freund Pallarès. Bei seiner Rückkehr zieht er um und wohnt von nun an Boulevard de Clichy Nr. 11.

Die Palette des Künstlers, die seit 1901 nie sehr starke Farben aufwies, beschränkt sich zwischen 1909/10 und 1913 fast ausschließlich auf Grau und Beige. Das gründliche Studium von Form und Volumen, dem diese Periode gewidmet ist, duldet keine Farbe, die bei solchen Untersuchungen stets als störend empfunden wird. Form und Volumen, die seit 1907 wieder machtvoll in Erscheinung getreten waren, lösen sich auf, zerfallen unter dem Einfluß eines analytischen Verfahrens, das die nacheinander wahrgenommenen Ansichten desselben Gegenstandes gleichzeitig darstellt und dadurch gewissermaßen ein Zeitelement in das Bild einführt. Im Zusammenhang damit müssen auch das Helldunkel und die traditionelle Raumillusion der Malerei aufgegeben werden: die in die Bildfläche zurückgenommene Tiefe wird nur noch durch die Überlagerung verschiedener Ebenen angedeutet.

In diesen Bildern, die einen so ungewohnten Anblick bieten und so schwer zu entziffern sind, daß sie Picassos sogenannte „hermetische" Periode (1910-1912) darstellen, bilden einige leicht erkennbare Reste des Wirklichen für den Betrachter die einzigen Anhaltspunkte. Die Zerlegung der körperlichen Elemente führt während dieser Jahre bei den Kubisten zu jener Verflüchtigung des Wirklichen, zu welcher die Zerlegung des Lichtes seinerzeit die Impressionisten geführt hatte. Die unerläßliche Reaktion sollte durch den „synthetischen Kubismus" erfolgen.

Erste Ausstellung in Deutschland, veranstaltet von der Galerie Thannhauser (München).

1910 Verbringt den Sommer, zusammen mit Fernande Olivier und Derain, in dem spanischen Städtchen Cadaquès, bei der Familie seines Freundes Pichot. Die während dieses Aufenthaltes gemalten Werke zeichnen sich durch ihre Strenge und Größe aus.
Malt die berühmten kubistischen Porträts von Vollard, Uhde und Kahnweiler.

1911 Erster Sommeraufenthalt, zusammen mit Fernande Olivier und Braque, in Céret (Pyrénées Orientales), wo bereits der spanische Bildhauer Manolo lebt.
Immer stärkere Zersplitterung von Form und Volumen.
Erste Ausstellung in den USA, in der Photo-Secession Gallery (New York).
Obwohl bereits ein 1905 erschienener Gedichtband von André Salmon eine Radierung von Picasso enthielt, so beginnt das eigent-

liche Werk des Illustrators Picasso doch erst 1911, mit Max Jacobs „Saint Matorel", der bei Henry Kahnweiler erscheint, und es setzt sich fort bis in unsere Tage. Von den etwa 35 Veröffentlichungen, die Originalillustrationen von Picasso enthalten, seien hier nur die wichtigsten aufgeführt: Honoré de Balzac „Le Chef-d'œuvre Inconnu" (Ambroise Vollard, Paris 1931). „Les Métamorphoses d'Ovide" (Albert Skira, Lausanne 1931). Aristophanes „Lysistrata" (Limited Club, New York 1934). Buffon, „Histoire Naturelle" (Martin Fabiani, Paris 1942). — „Gongora" (o. Verl., Paris 1948). — Pierre Reverdy, „Le Chant des Morts" (Tériade, Paris 1948). — Prosper Mérimée, „Carmen" (La Bibliothèque Française, Paris 1949). Adrian de Monluc, „La Maigre" (Degré quarante et un, Paris 1952).

1912 Begibt sich zuerst nach Avignon, in Begleitung von Eva (Marcelle Humbert). Fährt am 18. Mai weiter nach Céret, wo er nur einen Monat bleibt und wo sich auch Braque aufhält. Bezieht schließlich die Villa „*Les Clochettes*" in Sorgues-sur-l'Ouvèze (Vaucluse), wo er bis in den Oktober bleibt. Bei seiner Rückkehr zieht er abermals um; seine neue Wohnung befindet sich Boulevard Raspail Nr. 242, wo er nicht ganz ein Jahr verbringt.
Durch die Verwendung von „Augentäuschungen" wie Holz- und Marmorimitation, Druckbuchstaben gewinnt Picassos Malerei ab 1911 so etwas wie eine Wirklichkeit zurück, die ihr abhanden zu kommen schien. Die Einfügung solcher „realer Details" in das Gemälde, die vermutlich auf Braque zurückgeht, sollte außerdem zur Entpersönlichung der Bildgestaltung beitragen. Aus dem gleichen Grunde signieren Picasso und Braque ihre Bilder um diese Zeit nur auf der Rückseite der Leinwand. Auf diese Verwendung künstlich nachgeahmter Wirklichkeitsfragmente folgt seit Frühjahr 1912 die Einführung von echten Gegenstandsteilen in das gemalte Werk: Zeitung, Zündholzschachtel, Tapete, Etikett einer Tabakpackung, Visitenkarte usw. ... Diese Klebebilder, diesmal mit „fertigen" Details, werden gewöhnlich durch eine Kohlezeichnung vervollständigt, wenn das Ganze auf einem Bogen Papier aufgezogen ist.
Picasso wird sich dieser Technik nach 1914 nur noch ausnahmsweise bedienen.
Erste Ausstellung in England, in der Stafford Gallery (London). Ausstellung in der Galerie Dalmau in Barcelona.

1913 Picasso verbringt den Sommer in Céret, wo auch Juan Gris und Braque sich aufhalten.
Tod seines Vaters in Barcelona.
Zieht vom Boulevard Raspail in die Rue Schoelcher Nr. 5.
Das Klebeverfahren vereinfacht und kräftigt wieder die künstlerische Form und leitet zu dem „synthetischen Kubismus" über, der sich

während der Jahre 1913/14 entfaltet. Liegt die Funktion dieser „begrifflichen Malerei" nach D.-H. Kahnweiler darin, daß sie körperhafte Zeichen und Embleme schafft, so darf man wohl sagen, daß sie in Picassos Werk bis heute fortdauert. Der gleiche Autor sieht in dieser „begrifflichen Malerei", die er, über die Jahrhunderte hinweg, aus der Tradition des Mittelalters herleitet, das Widerspiel zur „empirischen Malerei" der Renaissance, die bis zum „analytischen Kubismus" andauerte.

1914 Picasso verbringt seine Sommerferien mit Braque und Derain in Avignon, als der erste Weltkrieg ausbricht. Dieses Ereignis beendet die Versuche, einen eigenen Stil unserer Zeit auszuarbeiten, was ja das bewußte oder unbewußte Anliegen des Kubismus war. *Picassos Bilder zeichnen sich 1914 oftmals durch eine vibrierende, „pointillistische" Malweise aus, sowie durch ein reiches Kolorit, das ihnen eine „rokokohafte" Grazie verleiht. Seine „getüpfelte" Farbgebung und einige seiner „realen Details" stammen von Tapeten mit Stoffmustern, wie sie damals im Gebrauch waren. Anderseits finden sich Umgestaltungen des menschlichen Körpers und Gesichtes, deren Kühnheit in Picassos Werk erst ab 1926 wieder begegnet.*
Die Sammlung der „Peau de l'Ours" kommt am 2. März 1914 im Hôtel Drouot zum Verkauf. Picassos „Gaukler" erzielen eine Summe von 11 500 Franken.

1915 *Zwischen 1909 und 1915 scheint Picassos malerische Entwicklung einer strengen inneren Logik zu folgen. Zugleich trägt sie in jedem Augenblick ein unbestreitbar einheitliches Gepräge. Dies ändert sich mit dem Jahre 1915: von nun an bis heute ist es häufig der Fall, daß Werke, die entgegengesetzten Auffassungen entspringen und sehr verschiedene Mittel verwenden, gleichzeitig oder doch in kurzen Abständen hintereinander entstehen. Gleichlaufende Strömungen treten auf, Rückgriffe finden statt, die bisweilen die genaue Datierung sehr erschweren. Der Maler hat sich eine völlige Freiheit erworben, die sich in jedem Augenblick je nach Stimmung einen anderen Ausdruck schafft.*
Zwischen den Jahren 1909/10 und 1914 nahm das Stilleben in Picassos Werk einen bedeutenden Raum ein. Meist stellte es Gegenstände dar, die den Betrachter an das Atelier oder Cafehaus erinnerten: Musikinstrumente, Flaschen, Gläser, Pfeifen, Tabakpäckchen, Spielkarten usw. ... Ohne das Stilleben jemals völlig auszuschalten, wird die menschliche Gestalt in dem Werk des Malers ab 1915 doch von größerer Wichtigkeit.
„Realistische" Porträts von Ambroise Vollard und Max Jacob.

1917 Picasso zieht in die Rue Victor-Hugo Nr. 22, auf Montrouge. Auf das Drängen Jean Cocteaus fährt Picasso im Februar nach Rom, um an dem von Sergej Djagilew geleiteten „R u s s i-

sehen Ballett" mitzuarbeiten. Besucht Neapel, Pompeji und Florenz. Diese Mitarbeit dauert bis 1924: „Parade", Jean Cocteau, Eric Satie und Leonid Massin (Théâtre du Châtelet, Paris, 18. Mai 1917), — „Der Dreispitz", Martinez Sierra, Manuel de Falla, Leonid Massin (Alhambra Theatre, London, 22. Juli 1919). — „Pulcinella", Igor Strawinsky (nach Pergolesi), Leonid Massin (Théâtre National de l'Opéra, Paris, 15. Mai 1920). — „Cuadro Flamenco", Manuel de Falla (Théâtre de la Gaîté-Lyrique, Paris, 22. Mai 1921). — „Der blaue Zug", Jean Cocteau, Darius Milhaud, Henri Laurens, Bronislawa Nijinska (Théâtre des Champs-Elysées, Paris, 20. Juni 1924).
Diese lange Zusammenarbeit mit dem „Russischen Ballett" ist die Erklärung, warum uns in Picassos Malerei bis 1923 und in seinen Zeichnungen bis 1925/26, so viele Tänzer und Tänzerinnen, Pierrots und Harlekins begegnen.
Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris, verbringt Picasso den Sommer in Barcelona und Madrid.

1918 Heiratet Olga Chochlowa, erste Tänzerin des „Russischen Balletts", und zieht in die Rue de la Boétie Nr. 23.
Paul Rosenberg wird sein Haupthändler.
Reise nach Barcelona. Ferien in Biarritz.

1919 Ist zu Anfang des Sommers mit dem „Russischen Ballett" in London; begibt sich anschließend nach Saint-Raphaël an der Côte d'Azur. Bleibt auch in Zukunft diesem Küstenstrich des Mittelmeers treu.
Zahlreiche Bilder, die ein „Stilleben auf kleinem Tisch, vor offenem Fenster" zum Gegenstand haben.

1920 Sommerferien in Juan-les-Pins.
Der Einfluß der Antike, der sich schon 1905/06 in „pompejanischer" Form gezeigt hatte, macht sich abermals geltend, diesmal in der mächtigen und robusten Gestalt eines Neo-Klassizismus römischer Herkunft. Er wird sich 1946 in Antibes abermals melden. Diese Periode endet voller Anmut gegen 1925.

1921 Geburt seines Sohnes Paul (4. Februar 1921). Das Thema „Mutter und Kind", das Picasso noch so oft darstellen sollte, erscheint nach diesem Ereignis.
Verbringt den Sommer in Fontainebleau, wo er die beiden Fassungen der *Musiker mit Masken* sowie die *Drei Frauen am Brunnen* malt.
Auktion Uhde (30. 5. 1921). Erste Auktion Kahnweiler (13. und 14. 6. 1921).

1922 Verbringt die Ferien in Dinard, am Ufer des Ärmelkanals. Zusammenarbeit mit Jean Cocteau bei der Inszenierung von *„Anti-*

gone" (Théâtre de l'Atelier). Es entsteht eine Folge flächig gehaltener Stilleben in lebhaften Farben, in denen das Zusammenspiel gleichlaufender Schraffuren und betonter, meist gerader Striche dazu dient, die Helligkeitsstufen anzugeben und die Gegenstandselemente festzulegen.

1923 Ferien auf dem Cap d'Antibes, wo er das Porträt seiner Mutter malt, die dort bei ihm zu Besuch weilt.

1924 Ferien in Juan-les-Pins.
Beginnt die Folge der großen und prächtigen Stilleben der Jahre 1924/25.
Bühnenbilder und Kostüme des Balletts „*Merkur*", das die „*Soirées de Paris*" von Etienne de Beaumont zeigen (Musik von Eric Satie, Choreographie von Leonid Massin; Théâtre de la Cigale, Paris, 14. Juni).
In Paris erscheinen das erste *Manifest des Surrealismus* von André Breton und die erste Nummer der Zeitschrift „*La Révolution Surréaliste*".

1925 Verbringt das Frühjahr in Monte Carlo, die Sommermonate in Juan-les-Pins.
Beteiligt sich an der ersten Ausstellung surrealistischer Maler (Galerie Pierre, Paris).
Im Jahre 1925 melden sich bereits, wenn auch noch mit großer Zurückhaltung, jene seltsamen erfundenen Gestalten, bei denen die Organe und Glieder des menschlichen Körpers (Ohr, Nase, Arm, Brust, Bein usw. ...) in neuen Anordnungen erscheinen, wie eine zügellose Einbildungskraft sie nach ihrer Laune kombiniert. Die Jahre 1927 bis 1929 sind reich an Werken dieser Art, die wahrscheinlich unter dem Einfluß des Surrealismus entstanden sind und von denen einige, von monumentalerer Gestaltung, später „Metamorphosen" genannt werden. Nicht zufrieden damit, die Zusammenhänge aufzulösen und zu verändern, verwandelt Picasso den Sinn der Dinge, indem er aus einem Lappen eine Gitarre macht. Diese magischen Verwandlungen werden später noch spürbarer bei seinen Plastiken, die während der Besatzungszeit und nach dem zweiten Weltkrieg entstehen.

1926 Sommeraufenthalt in Juan-les-Pins.

1927 Ferien in Cannes.

1928 Picasso verbringt die Ferienmonate in Dinard, wohin er auch im nächsten Jahr zurückkehrt. Eine Folge von Bildern, in lebhaften Tönen, doch meist von kleinem Format, bezeichnet die kurze „Periode von Dinard". Diese Periode beginnt in Wahrheit bereits in Cannes, ja schon in Juan-les-Pins. *Ihr Kennzeichen ist die Verwendung äußerst kühner Zeichen, die durch Zeichnung oder Farbe*

Erinnerungen an menschliche Körper wecken, wie sie sich sommers am Strande tummeln. Die Einzelteile, Ausschnitte, Glieder oder Organe dieser Körper sind zu den verschiedenartigsten und unerwartetsten Gebilden zusammengesetzt.

1930 Kauft das Schloß von Boisgeloup, etwa zwei Kilometer südlich von Gisors (Eure).
Sommeraufenthalt in Juan-les-Pins, wohin Picasso auch im folgenden Jahr zurückkehrt.
Erhält den Preis der Carnegie-Stiftung (Pittsburg) für das Porträt seiner Frau Olga aus dem Jahre 1918.

1931 Ab 1931 widmet Picasso sich in größerem Ausmaß der Skulptur. Auf die Draht- und Blechplastiken der Jahre 1928 und 1931 folgen jetzt schwere Vollplastiken.

1932 Große Retrospektiv-Ausstellungen der Galerie Georges Petit (Paris) und des Kunsthauses in Zürich.
In Paris erscheint der erste Band des bis heute noch unvollendeten monumentalen Kataloges, den Christian Zervos dem Œuvre Picassos gewidmet hat.
Zahlreiche Bilder mit Darstellungen einer blondhaarigen Frau in sitzender oder liegender Stellung, meist schlafend, die niemand anders ist als die künftige Mutter seiner Tochter Maya.

1933 Aufenthalt in Cannes und Barcelona.
In Bern erscheint der erste Teil des Kataloges von Bernhard Geiser: „*Picasso, peintre-graveur*". Surrealistischer Einfluß spürbar besonders in den Zeichnungen.

1934 Nachdem er Ostern in Boisgeloup verbracht hat, unternimmt Picasso eine längere Reise durch Spanien (Irun, San Sebastian, Madrid, El Escorial und Barcelona), die ihm eine reiche Ausbeute an schönen Stierkampfthemen liefert. Begibt sich anschließend nach Cannes. Letztes Jahr der ehelichen Gemeinschaft mit seiner Frau.

1935 Sehr in Anspruch genommen durch seinen Scheidungsprozeß — die Scheidung wird übrigens nicht ausgesprochen — verläßt Picasso Paris erst im Sommer für einen kurzen Aufenthalt in Boisgeloup.
Geburt seiner Tochter Maya (Maria de la Conception), seines zweiten Kindes. Es entsteht eine Folge stiller, gesammelter Bilder mit jungen Mädchen in einem Interieur, die lesend, schreibend oder zeichnend beschäftigt sind. Dieses Thema war schon im Vorjahr aufgetaucht, sollte sich aber erst 1935 zu größeren Kompositionen entwickeln. Radiert die „*Minotauromachie*".
Veröffentlicht Gedichte surrealistischer Art, die in Boisgeloup entstanden sind (*Cahiers d'Art*, Heft 7/10, 1935).

1936 Nachdem Picasso bereits im März in Juan-les-Pins gewesen war, kehrt er im August an die Côte d'Azur zurück, um schließlich bis Anfang September in Mougins zu bleiben. Er hat eine neue Gefährtin bei sich, deren Züge sich häufig in den Gesichtern wiederfinden, die er bis 1944 malt.
Wanderausstellung der Werke Picassos in Spanien (Barcelona, Bilbao, Madrid), wo im Juli der Bürgerkrieg ausbricht.
Wird zum Direktor am Museum des Prado ernannt.
Mietet Ende des Jahres von Vollard einen Besitz in Le Tremblay-sur-Mauldre.

1937 Mietet in der Rue des Grands-Augustins Nr. 7 den *Grenier de Barrault* („Barraults Speicher"), wo er heute noch wohnt und wo „*Guernica*" entsteht. Behält jedoch weiterhin seine Wohnung in der Rue de la Boétie.
Radiert „*Songes et Mensonges de Franco*" (Francos Träume und Lügen) und schreibt den Text dazu.
Am 28. April wird die baskische Stadt Guernica durch einen deutschen Luftangriff teilweise zerstört. Dieses Ereignis liefert Picasso das Thema zu der großen Komposition, welche für den spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung, die im Juni eröffnet wird, bei ihm in Auftrag gegeben worden war.
Aufenthalt in Mougins.
Seit 1931, noch häufiger jedoch seit 1938, sieht man auf Picassos Bildern Gesichter, die Vorderansicht und Profil miteinander kombinieren. Es handelt sich hier um nichts anderes als um die Anwendung einer beschreibenden Technik auf die menschliche Gestalt, welche zur Zeit des „analytischen Kubismus" nur auf Gegenstände Anwendung fand.

1938 Aufenthalt in Mougins bis Mitte September, dann bis zum Jahresende in Le Tremblay.
Zeichnungen und Gemälde mit einer Vielzahl ausstrahlender oder konzentrischer Linien.

1939 Große Retrospektiv-Ausstellung im Museum of Modern Art in New York. Picassos Mutter stirbt in Barcelona.
Verbringt die Ferien bis Ende August in Antibes, kehrt für einige Tage nach Paris zurück, begibt sich anschließend nach Royan, wo er bis in den September 1940 bleibt, nachdem er im Frühjahr längere Zeit in Paris weilte. Mietet im Januar 1940 die letzte Etage der Villa „*Les Voiliers*", Boulevard Thiers 46.

1940 Bezieht nach seiner Rückkehr wieder die Wohnung in der Rue la Boétie, arbeitet jedoch in der Rue des Grands-Augustins. Das lästige Hin-und-Her zwischen Wohnung und Atelier findet erst 1942 dadurch ein Ende, daß Picasso von nun an nur noch das Atelier bewohnt.

1941 Schreibt unter dem Titel „*Le Désir attrapé par la Queue*“ (Das Verlangen beim Schwanz gepackt) ein kleines Theaterstück, das er am 17. Januar abschließt und das zwei Jahre später in Faksimile veröffentlicht wird. Am 19. März 1944, unter der deutschen Besatzung, wird in der Wohnung des Ehepaars Leiris eine Lesung des Stückes veranstaltet: unter den improvisierten Schauspielern befinden sich Albert Camus und Jean-Paul Sartre.
Das beherrschende Thema während der Kriegsjahre bilden die zahlreichen „sitzenden Frauen“ mit kühn „erfundenem“ Gesicht.

1944 Befreiung von Paris (25. August). Picasso tritt kurz danach der Kommunistischen Partei Frankreichs bei.
Der Salon d'Automne dieses Jahres zeigt vierundsiebzig Bilder und fünf Plastiken von Picasso, der damit zum erstenmal an einer allgemeinen Jahresausstellung teilnimmt.
Es entsteht die Folge der Pariser „Landschaften“ (1944/45).
Die *Sociedad de Arte Moderno* veranstaltet in Mexiko eine Retrospektiv-Ausstellung mit Werken Picassos.

1945 Ausstellung in London, zusammen mit Matisse (Victoria and Albert Museum), und in Brüssel (Palais des Beaux-Arts). Die Londoner Ausstellung ruft eine heftige Auseinandersetzung in der englischen Presse hervor.
Verbringt den August an der Côte d'Azur.
Wendet sich am 2. November, in der Druckerei Mourlot, wieder der Lithographie zu. Zwischen diesem Datum und den ersten Tagen des April 1949 entstehen an die 200 Lithographien, meist größeren Formats.

1946 Verbringt den größten Teil des Jahres an der Côte d'Azur (Golfe-Juan, Antibes, Ménerbes).
Françoise Gilot, die er im Vorjahr kennengelernt hatte, wird seine Gefährtin.
Am 8. September bietet der Konservator des Museums von Antibes Picasso die riesigen Säle des Palais Grimaldi zum Atelier an. Picasso richtet sich sogleich dort ein und hinterläßt nach vier Monaten sämtliche während dieser Zeit entstandenen Werke. Sie bilden heute die Sammlung des „Picasso-Museums“ von Antibes.

1947 Verbringt die erste Hälfte des Jahres in Paris, wo er zwischen Ende Januar und Anfang August mehr als fünfzig Lithographien ausführt. Kehrt anschließend nach Golfe-Juan zurück.
Geburt seines dritten Kindes: Claude.
Beginnt im Herbst in Vallauris in der keramischen Werkstatt „M a d o u r a“ zu arbeiten, bei den Ramié, zu denen er im Vorjahr Verbindung aufgenommen hatte. Widmet ein ganzes Jahr lang den größten Teil seiner Tätigkeit dieser neuen Technik.

1948 Empfängt am 24. August die *Médaille de la Reconnaissance Française*.
Reist am 25. August nach Breslau zum „Weltfriedenskongreß".
Besucht Warschau und Krakau. Empfängt das Komturkreuz mit Stern des „Ordens der Wiedererstehung der Republik Polen".
Begibt sich im Oktober wieder nach Vallauris.
Ende des Jahres zeigt die *Maison de la Pensée Française* eine Ausstellung mit hundertneunundvierzig Keramiken. Sie stellen etwa ein Zehntel seiner Gesamtproduktion dar.

1949 Geburt seines vierten Kindes: Paloma.
Ausstellung der Bilder aus den letzten vier Jahren in der *Maison de la Pensée Française*. Das Plakat des „Weltfriedenskongresses", der in Paris stattfindet, zeigt eine *Taube* von Picasso, die Berühmtheit erlangt.

1950 Picasso empfängt das Diplom eines Ehrenbürgers von Vallauris.
Begibt sich nach England zum „Weltfriedenskongreß".

1951 Gibt seine Wohnung in der Rue la Boétie auf und zieht in die Rue Gay-Lussac. Behält jedoch sein Atelier in der Rue des Grands-Augustins bei.
Ausstellung von Plastiken und Zeichnungen in der *Maison de la Pensée Française*.
Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen, Lithographien und Keramiken in Tokio.
(Reise nach Rom. — „Weltfriedenskongreß".)

1952 Malt „Der Krieg" und „Der Friede".

1953 Retrospektiv-Ausstellungen in Lyon, Rom, Mailand und Sao Paolo (Brasilien).
Françoise Gilot und Picasso trennen sich.

1954 Malt im Frühjahr die Folge der Porträts von Sylvette (Mlle D.).
Sommeraufenthalt in der Pyrénées-Orientales (Collioure, Perpignan).
Gibt seine Wohnung in der Rue Gay-Lussac auf.
Beginnt im Dezember eine Serie von fünfzehn Variationen nach Delacroix's „Frauen von Algier".

1955 Olga Chochlowa, Picassos Frau, stirbt Anfang des Jahres in Cannes.
Zwei Monate später erwirbt Picasso in der gleichen Stadt einen Besitz.

BIBLIOGRAPHIE

Die nachstehende Bibliographie enthält nur die Werke und Zeitschriften-Sondernummern, die sich mit Picasso und seinem Werk befassen. Unter diesen Veröffentlichungen wurde keinerlei Auswahl getroffen, obgleich einige sowohl ihrem Umfang wie ihrem Inhalt nach kaum von Bedeutung sind.

Die Aufstellung möchte gerne als ein Katalog sämtlicher über den Künstler veröffentlichten „Monographien" aller Art gelten; es ist jedoch leicht möglich, daß ihrem Verfasser die eine oder andere Publikation entgangen ist.

Ausgeschlossen blieben alle Mappen und Albums mit Reproduktionen, die keinerlei Text enthalten, sowie die Faksimile und die Reproduktionen größeren Formats. Ebenso wurde auf die Aufnahme der Ausstellungskataloge verzichtet, obgleich manche darunter von großem Interesse sind. Für das breitere Publikum jedoch erlischt das Interesse an einem Ausstellungskatalog in der Regel, wenn er seinen augenblicklichen Zweck erfüllt hat; er wird alsbald ein Werk für Spezialisten der Kunstkritik und Kunstgeschichte. Außerdem schien gerade in dieser Hinsicht eine Beschränkung geboten.

Es ist ein immerhin merkwürdiger Tatbestand, daß die ersten Werke über Picasso im Ausland erschienen sind: in den Vereinigten Staaten, in Rußland, in Deutschland (wenn man von Jean Cocteaus „*Ode à Picasso*" absieht, die nur einen dichterischen Wert besitzt und 1919 in Frankreich erschien), und sogar in Italien (nämlich ein Album mit 12 Reproduktionen, das die Libreria della Voce 1914 in Florenz herausbrachte). In Deutschland erschien 1913 auch die erste kunstkritische Darstellung, die Picassos Namen im Titel trägt („Von Monet zu Picasso" von Max Raphael; Delphin-Verlag, München und Leipzig).

Seit dem Ende des ersten Weltkriegs wächst die Anzahl der Veröffentlichungen dann mit einer gewissen Regelmäßigkeit, im gleichen Maße, wie der Ruhm des Künstlers sich festigt und ausbreitet. Die öffentliche Wertschätzung, deren Picassos Werke sich seitdem erfreuen, dürfte durch zweierlei Umstände bedeutend gefördert worden sein: einmal durch die Auktionen Uhde und Kahnweiler (1921 bis 1923), zum anderen durch Picassos langjährige Mitarbeit an den *Ballets Russes*. Zu Ehren seines fünfzigsten Geburtstags (1931) werden 1932 in Paris

und Zürich die beiden bisher größten Retrospektiv-Ausstellungen veranstaltet; außerdem erscheinen kurz darauf die Sammelwerke von Zervos (1. Band, 1932) und Geiser (1. Teil, 1933). Der spanische Bürgerkrieg und im Zusammenhang damit das großartige „*Guernica*" nähren und steigern die Bewunderung. Die weltweite Anerkennung und Würdigung Picassos ist jedoch erst ein Ereignis unserer Nachkriegszeit: in einem Zeitraum von zehn Jahren (1944 bis 1954) sind über fünfzig Veröffentlichungen erschienen, die sich mit Picasso und seinem Werk befassen.

Die bisher vollständigste Bibliographie ist in dem nachstehend aufgeführten Werk von Alfred H. Barr (New York 1946) enthalten; eine Ergänzung dazu bietet Franco Russoli in seinem Katalog der Mailänder Picasso-Ausstellung im Palazzo Reale (Edizioni d'Arte Amilcare Pizzi, Mailand 1953).

Außer den hier aufgeführten Veröffentlichungen bieten folgende Werke lesenswerte Darstellungen und gutes Material: „Die Kunst des 20. Jahrhunderts" von Carl Einstein (Propyläen-Verlag, Berlin 1926), der 3. Band der „*Histoire de la Peinture Moderne*" (Skira, Genf 1950), „*La Peinture Moderne*" von Maurice Raynal (Skira, Genf 1953), sowie „*Juan Gris*" von D.-H. Kahnweiler (Gallimard, Paris 1946) und „*Peinture et Société*" von Pierre Francastel (Audin, Lyon 1951). Die beiden letztgenannten Werke enthalten sehr scharfsinnige Erörterungen des Kubismus und seiner Ästhetik.

1912 STEIN Gertrude. *Pablo Picasso.* — „Camera Work" Sondernummer 29/30; New York, 1912.

1917 AKSENOV Ivan Alexandrovitch. *Picasso i okrestnosti.* — Tsentrifuga; Moskau, 1917 (Text von 1914).

1919 COCTEAU Jean. *Ode à Picasso.* — Bernouard; Paris, 1919.

1921 KRAMAR Vincenc. *Kubismus.* — Nàkladem Morav.-Slezské Revue; Brünn, 1921 (die Schrift handelt von Picasso und seinem Werk).
RAYNAL Maurice. *Picasso.* — Delphin-Verlag; München, 1921 (französische Ausgabe: Crès; Paris 1922).

1922 RAYNAL Maurice. *Pablo Picasso.* — Editions de „L'Effort Moderne"; Paris o. J.

1923 COCTEAU Jean. *Picasso.*— Librairie Stock; Paris, 1923.

1924 GEORGE Waldemar. *Picasso.* — Valori Plastici; Rom, 1924 (Text in englischer Sprache).
REVERDY Pierre. *Pablo Picasso.* — Editions de la N.R.F.; Paris, 1924.

1926 GEORGE Waldemar. *Picasso*, dessins. — Editions des Quatre Chemins; Paris, 1926.

ZERVOS Christian. *Picasso*, œuvres 1920-1926. — Editions „Cahiers d'Art"; Paris, 1926.

1927 SCHÜRER Oskar. *Pablo Picasso*. — Klinkhardt & Biermann; Leipzig, 1927.

1928 LEVEL André. *Picasso*. — Crès; Paris, 1928.

1930 DALE Maud. *Picasso*. — Knopf; New York, 1930.

„DOCUMENTS". 2, Nr. 3; Paris, 1930 (Picasso-Sonderheft).

MAHAUT Henri. *Picasso*. — Crès; Paris, 1930.

D'ORS Eugenio. *Pablo Picasso*. — Editions des Chroniques du Jour; Paris, 1930 (englische Übersetzung bei E. Weyhe; New York 1930).

1932 „CAHIERS D'ART". 7, Nr. 3/5; Paris, 1932 (Picasso-Sonderheft).

ZERVOS Christian. *Pablo Picasso*. — Hoepli; Mailand, 1932.

ZERVOS Christian. *Pablo Picasso*. — Editions „Cahiers d'Art"; Paris, 1932-1955. Dieses Monumentalwerk, das bisher sieben Bände und einen Supplementband umfaßt, enthält die Reproduktionen sämtlicher bekannter, zwischen 1895 und 1932 entstandener Bilder Picassos, sowie einer großen Anzahl von Zeichnungen und fast sämtlicher Plastiken aus dem gleichen Zeitraum. Es setzt sich aus folgenden Bänden zusammen: Bd. 1, Werke von 1895 bis 1906 (1932) — Bd. 2a, Werke von 1906 bis 1912 (1942) — Bd. 2b, Werke von 1912 bis 1917 (1942) — Bd. 3, Werke von 1917 bis 1919 (1949) — Bd. 4, Werke von 1920 bis 1922 (1951) — Bd. 5, Werke von 1923 bis 1925 (1952) — Bd. 6, Supplementband zu Bd. 1 bis 5 (1954) — Bd. 7, Werke von 1925 bis 1932 (1955).

1933 GEISER Bernhard. *Picasso, peintre-graveur*. — Im Selbstverlag, Bern, 1933, (Neuausgabe 1955). Illustrierter Katalog der gravierten und lithographischen Arbeiten, 1899-1931 (257 Abbildungen).

OLIVIER Fernande. *Picasso et ses amis*. — Librairie Stock; Paris, 1933.

1934 BERTRAM Anthony. *Pablo Picasso*. — Studio; New York, 1934.

JEDLICKA Gotthard. *Picasso*. — Oprecht & Helbling; Zürich, 1934 (Text eines Vortrages, gehalten im Züricher Kunsthaus, Okt. 1932).

1935 „CAHIERS D'ART". 10, Nr. 7/10; Paris, 1935 (Picasso-Sonderheft).

1936 ESTRADA Genaro. *Genio y figura de Picasso.* — Imprenta Mundial; Mexico, 1936.

„GACETA DE ARTE". Neue Serie, Nr. 37; Tenerifa, 1936 (Picasso-Sonderheft).

IHARA U. *Picasso* — Atelier-Sha; Tokio, 1936 (japanischer Text).

NIKODEM V. *Pablo Picasso.* — S. V. U. Mànes; Prag, 1936.

1937 „CAHIERS D'ART". 12, Nr. 4/5; Paris, 1937 (Picasso-Sonderheft).

CASSOU Jean. *Picasso.* — Braun; Paris, 1937.

KITAHARA Yoshio. *Picasso,* 54 Zeichnungen. — Atelier-Sha; Tokio, 1937.

SABARTES Jaime. *Picasso,* 1937. — All'Insegna del Pesce d'Oro; Mailand, 1937.

1938 „CAHIERS D'ART". 13, Nr. 3/10; Paris, 1938 (Picasso-Sonderheft).

HAESAERTS Paul. *Picasso et le goût du paroxysme.* — Het Kompas, Antwerpen; De Spieghel, Amsterdam, 1938.

PICASSO, 1901-1925 (spanischer Text von Usaburo Iseda). — o. O., 1938.

STEIN Gertrude. *Picasso.* — Floury; Paris, 1938.

1939 „LONDON BULLETIN". Nr. 15/16; London 15. 5. 1939 (Picasso-Sondernummer).

MELVILLE Robert. *Picasso, master of the phantom.* — Oxford University Press; London, 1939.

1940 CASSOU Jean. *Picasso.* — Editions Hypérion; Paris, 1940 (eine englische Übersetzung erschien im gleichen Jahr in New York; Neuausgabe 1946, mit stark verringertem Abbildungsmaterial).

MACKENZIE Helen F. *Understanding Picasso.* — University of Chicago Press; Chicago, 1940

1941 DANZ Louis. *Personal revolution and Picasso.* — Longmans, Green; New York, 1941 (eine Schrift über „Guernica").

1942 MARINELLO Juan. *Picasso sin tiempo.* — Ucar, Garcia; Havana, 1942.

MERLI Joan. *Picasso, el artista y la obra de nuestro tiempo.* — „El Ateneo"; Buenos Aires, 1942 (Neuauflage 1948).

1943 CINQUANTA DISEGNI DI PABLO PICASSO, 1905-1938 (mit Beiträgen verschiedener Autoren). — Posizione; Novare, 1943.

DESNOS Robert. *Picasso : seize peintures, 1939-1943.* — Editions du Chêne; Paris, 1943.

PICASSO. Les pages libres de la main à plume (cahier 12); o. O., o. J. (Paris, nach 1942).

PRAMPOLINI Enrico. *Picasso, scultore.* — Fratelli Bocca; Rom, 1943.

1944 ELUARD Paul. *A Pablo Picasso.* — Editions des Trois Collines; Genf und Paris, 1944 (Neuauflage 1947).

Mc CAUSLAND Elizabeth. *Picasso.* — ACA Gallery; New York, 1944.

1945 GOMEZ DE LA SERNA Ramón. *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo.* — Chiantore; Turin, 1945.

PALENCIA Ceferino. *Picasso.* — Editorial Leyenda; Mexiko, 1945.

PICASSO LIBRE; 21 peintures, 1940-1945 (mit Beiträgen verschiedener Autoren). — Louis Carré; Paris, 1945.

SOLMI Sergio. *Disegni di Picasso.* — Ulrico Hoepli; Mailand, 1945.

ZANZI Emilio. *Redenzione di Picasso.* — All'Insegna del Pesce d'Oro; Mailand, 1945.

1946 BARR Alfred H. *Picasso; fifty years of his art.* — The Museum of Modern Art; New York, 1946.

CIRICI PELLICER (Alexandre). *Picassos antes de Picasso.* — Iberia-Joaquin Gil; Barcelona, 1946 (französische Übersetzung bei Pierre Cailler; Genf, 1950).

JANIS Harriet and Sidney. *Picasso, the recent years (1939-1946).* —Doubleday and Company; New York, 1946.

LIEBERMAN William S. *Picasso and the ballet.* — Dance Index; New York, 1946.

PICASSO (Vorwort von Jaime Sabartés). — Braun et Cie; Paris, 1946.

SABARTES Jaime. *Picasso, portraits et souvenirs.* — Louis Carré et Maximilien Vox; Paris, 1946.

ZERVOS Christian. *Pablo Picasso.* — Ulrico Hoepli; Mailand, 1946.

1947 ERBEN Walter. *Picasso und die Schwermut.* — Schneider; Heidelberg, 1947.

PICASSO Pablo. *Guernica* (Text von Juan Larrea). — Curt Valentin; New York, 1947.

SZITTYA Emile. *Notes sur Picasso.* — Courrier des Arts et des Lettres; Paris, 1947.

1948 „ARTÈS". Nr. 3/4; Antwerpen 1947/48 (Picasso-Sondernummer). „CAHIERS D'Art". 23, Nr. 1. (und einziges Heft); Paris, 1948 (Picasso-Sonderheft).

PICASSO A ANTIBES. Photographien von Michel Sima, Texte von Jaime Sabartés und Paul Eluard. — René Drouin; Paris, 1948.

PICASSO PABLO. *Lithographs 1945-1948* (Einleitung von Bernhard Geiser). — Curt Valentin; New York, 1948.

RAMIÉ Suzanne et Georges. *Céramiques de Picasso.* — Albert Skira; Genf, 1948.

SUTTON Denys. *Picasso : peintures, époques bleue et rose.* — Editions du Chêne; Paris, 1948.

TZARA Tristian. *Pablo Picasso.* — Albert Skira; Genf, 1948.

„VERVE". Bd. V, Nr. 19/20 (Antipolis 1946); Paris, 1948 (Picasso-Sonderheft).

1949 KAHNWEILER Daniel-Henry. *Les sculptures de Picasso.* — Editions du Chêne; Paris (1949). Das vollständigste Werk über Picassos Plastik (216 Reproduktionen).

LASSAIGNE Jacques. *Picasso.* — Editions Aimery Somogy; Paris, 1949.

LECLERC André. *Picasso.* — Editions Hypérion; Paris, 1949.

MARCHIORI Guiseppe. *L'ultimo Picasso.* — Alfieri; Venedig, 1949

MOURLOT Fernand. *Picasso lithographe* (Vorwort von Jaime Sabartés). — André Sauret, Edition du Livre; Monte Carlo, 1949 und 1950. Dieses Werk in zwei umfangreichen Bänden enthält die Abbildungen sämtlicher zwischen 1919 und 1949 entstandenen Lithographien in ihren verschiedenen Zuständen.

WALTER Gerhard. *Picasso.* — Asmus Verlag; Stuttgart-Konstanz, 1949.

ZERVOS Christian. *Dessins de Picasso, 1892-1948.* — Editions „Cahiers d'Art"; Paris, 1949.

1950 BOURET Jean. *Picasso,* dessins. — Editions des Deux Mondes; Paris, 1950.

GAYA NUNO Juan Antonio. *Picasso.* — Ediciones Omega; Barcelona, 1950.

HAESAERTS Paul. *Visite à Picasso.* — Art et Cinéma; Brüssel, 1950 (Mappe mit 12 Photographien).

PICASSO Pablo. *Das graphische Werk* (Text von Lothar Günther Buchheim). — Sammlung Buchheim-Militon; o. O. (nach 1949).

TAURINES-MÉRY Blanche-Jean. *Des influences subies par Picasso.* — Société des Editions Triquet-Robert; Paris, 1950.

VERDET André. *L'Homme au mouton de Pablo Picasso.* — Falaize; Paris, 1950.

1951 GIEURE Maurice. *Initiation à l'oeuvre de Picasso.* — Editions des Deux Mondes; Paris, 1951.

VERDET André. *Pablo Picasso au musée d'Antibes.* — Falaize; Paris, 1951.

„VERVE". Bd. VII, Nr. 25/26 (Picasso in Vallauris 1949-1951); Paris, 1951 (Picasso-Sonderheft).

ZERVOS Christian. *Picasso.* — Hazan; Paris, 1951.

1952 ELUARD Paul. *Picasso, dessins.* — Braun et Cie; Paris, 1952.

„LE POINT". *Picasso.* XLII, Oktober 1952; Souillac-Mulhouse, 1952 (Picasso-Sonderheft).

LIEBERMAN William S. *Picasso: blue and rose periods.* — Harrya N. Abrams; New York, 1952.

SCHMIDT Georg. *Pablo Picasso* (Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung im Kunstmuseum, Oktober 1952). — Basel, 1952.

VERDET André. *Faunes et nymphes de Pablo Picasso.* — Pierre Cailler; Genf, 1952.

VERDET André. *La chèvre.* — Editions de Beaune; Paris, 1952 (behandelt Picassos bekannte Plastik: *Die Ziege*).

1953 ARGAN Giulio Carlo. *Scultura di Picasso.* — Alfieri; Venedig, 1953.

„LA BIENNALE" di Venezia. Nr. 13/14, April/Juni 1953. — Alfieri, Venedig, 1953 (Sondernummer anläßlich der Picasso-Ausstellung in der National-Galerie für Moderne Kunst in Rom).

PICASSO. 46 Lithographien (Einleitung von Kurt Kusenberg). — R. Piper Verlag, München, 1953.

PICASSO. *La Guerre et la Paix* (Text von Claude Roy). — Editions Cercle d'Art; Paris, 1953 (die Schrift behandelt die beiden 1952 entstandenen großen Kompositionen, die sich heute in der Vorhalle einer kleinen romanischen Kapelle von Vallauris befinden).

„REALISMO". März-/Aprilheft 1953; Rom, 1953 (Sondernummer anläßlich der Picasso-Ausstellung in der National-Galerie für Moderne Kunst in Rom)

RAYNAL Maurice. *Picasso.* — Skira; Genf, 1953 (deutsche Übersetzung 1955).

SABARTES Jaime. *Picasso, retratos y recuerdos.* — Afrodisio Aguado. S.A.; Madrid, 1953 (Originalausgabe des in Frankreich 1946 unter dem Titel: *Picasso, portraits et souvenirs* erschienenen Buches).

SABARTES Jaime. *Picasso ceramista.* — All'Insegna del Pesce d'Oro; Milan, 1953.

TZARA Tristan. *Picasso et la poésie.* — De Luca Editore in Roma; Rom o. J.

1954 APOLLONIO Umberto. *Picasso.* — Hypérion (Gallery of Art Series); 1954.

AROUT Georges. *Picasso.* — Fernand Nathan; o. O., 1954.

„DU". Nr. 7, Juli 1954. — Conzett & Huber; Zürich, 1954 (das Heft ist fast ausschließlich der 1953 im Palazzo Reale in Mailand gezeigten Picasso-Ausstellung gewidmet).

PICASSO Pablo. Wort und Bekenntnis (Die gesammelten Zeugnisse und Dichtungen). — Verlag der Arche; Zürich, 1954.

RUSSOLI Franco. *Pablo Picasso.* — „Silvana" Editoriale d'Arte s.r.l.; Mailand, 1954. — Editions Charles Massin et Cie; Paris, 1954 (französische Übersetzung des Katalogs der Ausstellung von 1953).

SABARTES Jaime. *Picasso, documents iconographiques.* — Pierre Cailler; Genf, 1954.

„VERVE". Bd. VIII, Nr. 29/30 (Vallauris, 1954, eine Folge von 180 Zeichnungen Picassos, 28. 11. 1953 bis 3. 2. 1954); Paris, 1954.

ZEICHNUNGEN aller Art. Bd. 5. — Verlag „Sogei-Sha"; Tokio, o. J. (in japanischer Sprache, handelt von Picasso).

1955 BOECK Wilhelm. *Pablo Picasso* (Vorwort von Jaime Sabartes). - Kohlhammer; Stuttgart, 1955.

ELGAR Frank und MAILLARD Robert. *Picasso.* - Hazan; Paris, 1955.

PICASSO Pablo. *Das graphische Werk* (Einleitung von Bernhard Geiser, Dokumentation von Hans Bollinger). — Gerd Hatje; Stuttgart, 1955.

VALLENTIN Antonina (biographisches Werk). — Paris.

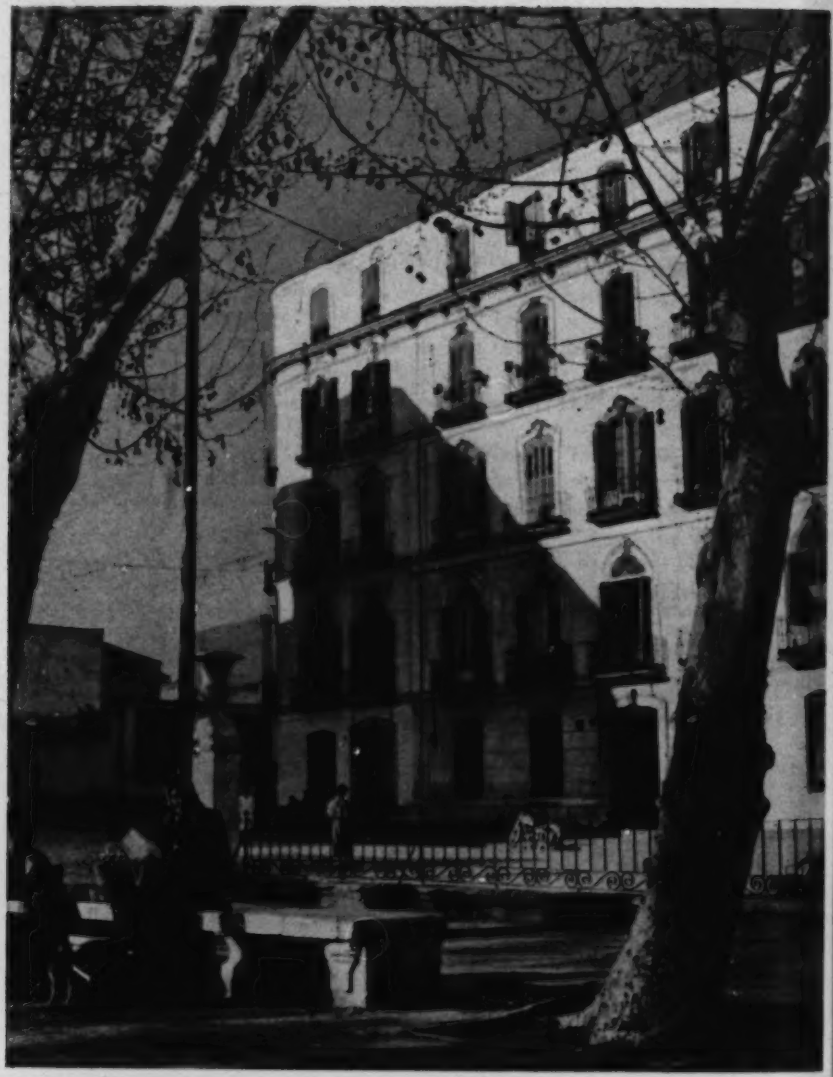
Werke ohne Angabe des Erscheinungsjahrs:

BENESCH Otto. *Picasso, blaue und rosa Periode.* — „Welt in Farbe".

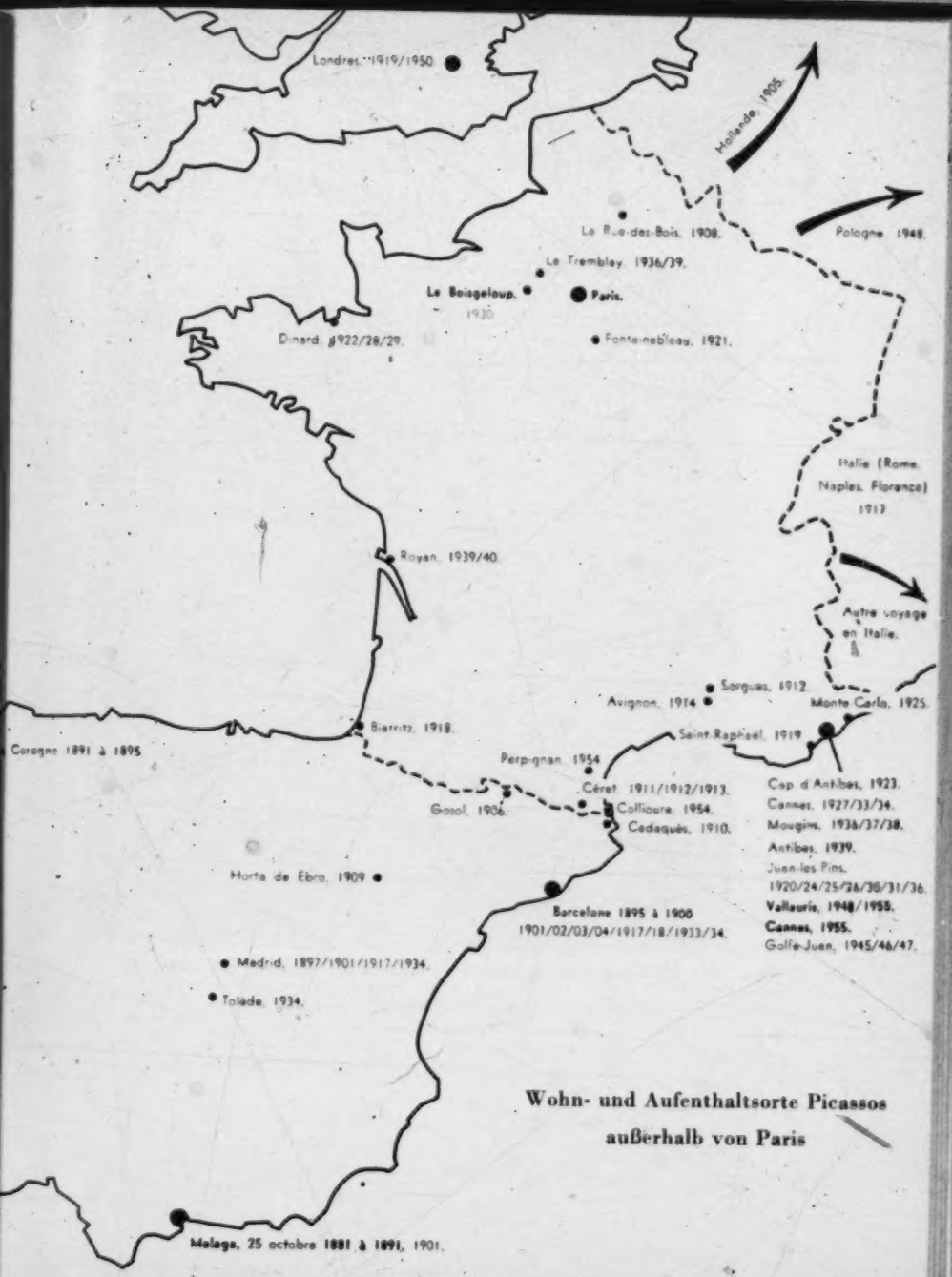
LECLERC André. *Picasso.* — Vollmer Kunstbücher.

SUAREZ Vincente Marrero. *Picasso y el Toro.* — Editorial Calamo; Madrid.

DOKUMENTE



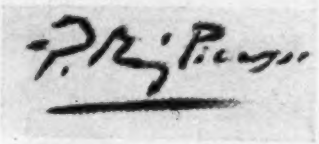
Picassos Geburtshaus in Malaga

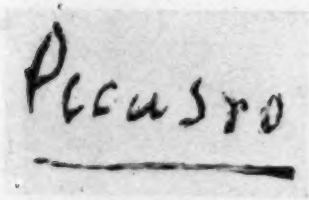


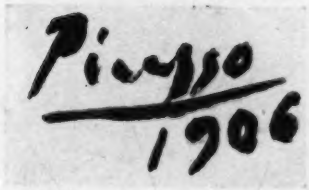
Wohn- und Aufenthaltsorte Picassos außerhalb von Paris

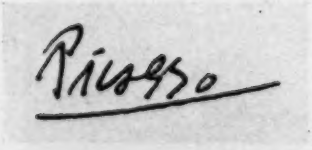
Picassos erstes Atelier in Paris (1900), Rue Gabrielle 49

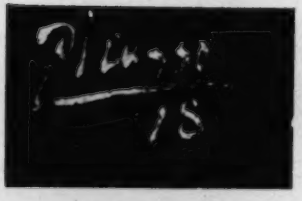
Seit 1937 wohnt Picasso in der Rue des Grands-Augustins, Nr. 7











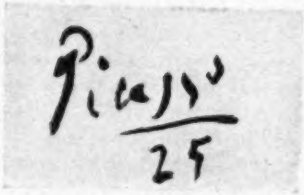
PICASSOS SIGNATUREN UND DIE TITEL SEINER BILDER

Bis 1898 vereinigt Picasso in seiner Signatur stets den Namen seines Vaters *(Ruiz)* mit dem seiner Mutter *(Picasso)*. Auf Bildern aus den Jahren 1898/99 begegnet dann, wenn auch noch sehr selten, der alleinige Name der Mutter; von dem Vatersnamen erscheint höchstens noch der Anfangsbuchstabe. Ab 1900/01 wird die ausschließliche Verwendung des Familiennamens der Mutter bleibende Gewohnheit.

In den Jahren 1901 und 1902 ist die Signatur *Picasso* auf den Gemälden fast immer unterstrichen und sehr oft sogar rechts und links von zwei kurzen Strichen eingefaßt. Der gebundene Namenszug wird 1903 und 1904 immer seltener, um 1905 fast gänzlich zu verschwinden. Diese Schreibweise, von der es heißt, sie sei ein Zeichen des Selbstvertrauens und der Überzeugtheit von dem eigenen Wert, bleibt seit 1906 die endgültige. Von 1907 bis 1914 wird das Bild statt auf der Vorderseite auf der Rückseite signiert; Ausnahmen von dieser Gepflogenheit sind äußerst selten. Braque hat kürzlich die Gründe dieses Verhaltens erklärt: „Ich war der Ansicht, die Person des Malers habe aus dem Spiel zu bleiben und die Bilder müßten folglich anonym sein. Ich entschied daher, alles, was ich malte, dürfe künftighin keine Signatur mehr tragen, und eine Zeitlang hielt Picasso es ebenso." (C. A., Nr. 1/1954, S. 18). Die Kataloge der vier Auktionen Kahnweiler beweisen, daß diese Arbeitsregel fast ständig beobachtet wurde.

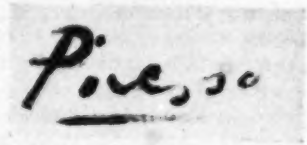
Trotzdem tragen viele Bilder jener Epoche heute eine Signatur auf der Vorderseite: nachdem die Beweggründe, die den Maler zu seinem früheren Verhalten veranlaßten, ihre Verbindlichkeit für ihn eingebüßt hatten, entsprach Picasso in vielen Fällen den Wünschen mancher Händler und Liebhaber nach einer Signatur. Diese Signaturen stammen daher häufig aus einer Zeit, der die Werke selber um mehrere Jahrzehnte vorausliegen. Mitunter ließ auch die Rentoilage, bei der die Signatur auf der Rückseite verschwand, eine solche neuerliche Beglaubigung wünschenswert erscheinen.

Noch sehr steil und ein wenig in die Höhe gezogen, besteht Picassos Signatur zwischen 1920 und 1925 aus wohlgebildeten und nur wenig verbundenen Buchstaben; die Beugung der beiden *s* ist kräftig markiert. Mit zunehmender Raschheit des Schriftzuges werden gewisse Buchstaben unkenntlich oder verschwinden so gut wie völlig: das *a* ist nur noch eine kleine Erhebung auf der schönen S-Kurve, die das *c* und das erste *s* bezeichnet; das zweite *s* ist gewöhnlich nur noch flüchtig angedeutet. — Der Durchstrich des *P*, der ziemlich häufig, wenn auch nicht ständig, mit einer Art Häkchen versehen ist, das dazu veranlaßt, den Anfangsbuchstaben zugleich als *P* und als *R* zu lesen, hat mehr und mehr die Neigung, sich nach oben zu verkürzen, um mit dem oberen Bogen einen nach links geöffneten Winkel zu bilden.

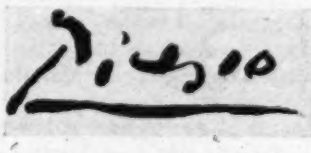


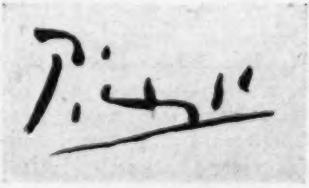
Zu allen Zeiten wurden gewisse Werke Picassos (doch nicht alle) mit einem Datum versehen; dieses begleitet gewöhnlich die Signatur. Ab 1925 sind die Monats- und Jahreszahlen bisweilen in römischen Ziffern angegeben. Dieser Brauch wird ab 1928 häufiger und zwischen 1930 und 1936 zur allgemeinen Regel, verschwindet jedoch nach dem letztgenannten Jahr wiederum vollständig, zumindest auf den Gemälden.

Seit mehreren Jahrzehnten signiert Picasso nur noch die Bilder, von denen er sich durch Verkauf trennt. Die Vollendung des Werkes, die nun keine Signatur mehr besiegelt, wird dennoch gewöhnlich durch ein Datum (mitunter auch eine Ortsangabe) auf der Rückseite der Leinwand oder der Tafel, ausnahmsweise auch auf der Vorderseite, festgehalten. Derartige Hinweise können jedoch auch völlig fehlen.



Picasso hat seinen Bildern, zumindest seit den Anfängen des Kubismus, niemals einen Titel gegeben. Diejenigen, welche die Händler oder die ersten Liebhaber ihnen verliehen, haben sich, wenn sie einleuchteten, erhalten; andernfalls wurden sie häufig verändert oder aufgegeben. Dieser Umstand — man bedenke, mit welcher Sorgfalt Klee den Titel seiner Arbeiten wählte — verursacht bisweilen beträchtliche Schwierigkeiten, wenn man ein bestimmtes Werk Picassos ausfindig machen will.





PICASSOS HÄNDLER

Berthe Weill und der „*Père Soulier*", zwei liebenswerte pittoreske Persönlichkeiten spielen eine bloß episodische Rolle in den Anfängen von Picassos künstlerischer Laufbahn. Berthe Weill handelte dabei wirklich mit Bildern, während der „*Père Soulier*" nur ein wunderlicher Kauz war, der eine kleine Polsterwerkstatt auf Montmartre betrieb.

Der erste wirkliche Kunsthändler, der sich für Picasso interessierte, war Ambroise Vollard. Obwohl ihm die „Vitriol-Malerei" (wie ein zeitgenössischer Maler sich ausdrückte) der „*période nègre*" wenig zusagte, besann er sich rasch eines Besseren und kaufte etwa bis 1910. — Wilhelm Uhde, Kunstkritiker und Privathändler deutscher Herkunft, der sich kurz nach 1900 in Paris niedergelassen hatte, war ein überzeugter Verteidiger Picassos und ein verhältnismäßig wichtiger Käufer seiner Werke. Seine Sammlung, die während des ersten Weltkrieges beschlagnahmt worden war, kam am 30. Mai 1921 im Hôtel Drouot zur Versteigerung; sie enthielt sechzehn Werke Picassos, alle aus der Zeit vor 1914, darunter dreizehn Gemälde. — Clovis Sagot, dessen Porträt Picassos 1909 malte (es wurde weniger bekannt als die im folgenden Jahr entstandenen Porträts von Vollard, Uhde und Kahnweiler), war ein begeisterter Käufer. Er starb 1912. — Daniel-Henry Kahnweiler, gebürtig aus Stuttgart, eröffnete 1907 seine Galerie in der Rue Vignon. Er ist einer der größten Kunsthändler seiner Zeit und zugleich einer der scharfsinnigsten und bestunterrichteten Geschichtsschreiber des Kubismus. Mit ihm schloß Picasso 1912 den einzigen schriftlich niedergelegten Vertrag seiner ganzen Laufbahn; dieses Dokument, dessen Faksimile folgt, beweist, daß Picassos Werke damals für einen Maler von einunddreissig Jahren ungewöhnlich hoch im Kurs standen. Bei Ausbruch des ersten Weltkriegs sah Kahnweiler sich gezwungen, in die Schweiz zu flüchten. Der Verkauf seiner Sammlung, der von 1921 bis 1923 auf vier Auktionen stattfand, war ein Ereignis: ohne die Preise

so sehr zu drücken, wie die Künstler selbst gefürchtet hatten, brachten diese Auktionen 381 kubistische Bilder (Braque, Gris, Léger, Picasso), darunter allein 132 von Picasso, in den Handel und unter das Publikum. Die Besitzer verschiedener Sammlungen, darunter René Gaffé, André Lefèvre, Roger Dutilleul, Alphonse Kann, etc., fanden damals Gelegenheit zu wichtigen Erwerbungen.

In Kahnweilers Abwesenheit hatte Léonce Rosenberg Picasso und die übrigen Maler, die er bewunderte, nach besten Kräften unterstützt. Mit dem Waffenstillstand sollte sein Bruder Paul der hauptsächliche Händler Picassos werden; er blieb es bis zu seinem Weggang nach den USA im Jahre 1940. Zwischen Picasso und Paul Rosenberg bestand jedoch nur eine mündliche Abmachung, die den Händler verpflichtete, jährlich eine bestimmte Anzahl von Werken zu erwerben, und ihm als Gegenleistung ein Anrecht der „ersten Auswahl" zusicherte. Die Werke, die Paul Rosenberg nicht erwarb, wie auch diejenigen, welche sich noch aus früheren Jahren im Besitz des Malers befanden, konnte Picasso an andere Händler verkaufen. Die hauptsächlichen Händler waren damals Kahnweiler (Galerie Simon), Paul Guillaume, Jeanne Bucher, Joseph Hessel, Pierre Loeb ab 1925, und André Level, der, ehe er die *Galerie Percier* leitete, der eigentliche Anreger und die treibende Kraft jener unter dem Namen „*La peau de l'Ours*" bekannt gewordenen Vereinigung von Kunstliebhabern war und dessen Sammlung am 2. März 1914 im Hôtel Drouot versteigert wurde.

Um sich der Rassenverfolgung durch die Nazi zu entziehen, verbrachte Kahnweiler den letzten Krieg in den Gegend von Limoges; seine Schwägerin, Louise Leiris, leitete unterdessen seine Galerie *(Galerie Simon)* unter ihrem eigenen Namen *(Galerie Louise Leiris)*. Von diesem Zeitpunkt (1940) an, mit Ausnahme der kurzfristigen Beziehungen zwischen Picasso und dem Kunsthändler Louis Carré in den Jahren 1945/46, wurde Kahnweiler wieder Picassos ausschließlicher Händler. Er ist es bis heutegeblieben.

Schon vor 1914 und dann von 1919 bis zur Machtergreifung der Nazi hatte Kahnweiler in einigen seiner deutschen Kollegen überzeugte Mitarbeiter gefunden. — In München veranstaltete 1912 K. Thannhauser, der seit 1907 mit Kahnweiler in Geschäftsverbindung stand, eine Picasso-Ausstellung. Im gleichen Jahr wurden in der „Modernen Galerie" von Thannhauser, aus der Ausstellung des „Blauen Reiter", zu der Picasso eingeladen war, drei von vier ausgestellten Bildern verkauft. — In Köln bot 1912 der „Rheinische Kunstsalon" von Otto Feldmann eine Picasso-Aus-

stellung. Wenig später verlegte dieser Salon als „Neue Galerie" seine Tätigkeit nach Berlin. — In Dresden eröffnete Emil Richter im Januar 1914 eine Ausstellung mit Werken von Picasso.
Der aktivste und überzeugendste Vorkämpfer war jedoch Alfred Flechtheim. Von 1919 bis 1936, dem Zeitpunkt seiner Niederlassung in England, wo er kurz vor dem Kriege starb, war er in Deutschland der für die Sache der modernen Kunst am wirksamsten eintretende Kunsthändler. Nachdem er eine Reihe von Galerien in Düsseldorf, Berlin, Frankfurt, Köln und sogar in Wien geleitet hatte, behielt er schließlich nur die beiden ersten. Die Zeitschrift „Der Querschnitt", die er 1920 gründete, war von 1922 bis 1931 ein bedeutendes Kunstmagazin, nachdem sie die zwei ersten Jahre eine Art Mitteilungsblatt der Galerien Flechtheim gewesen war.

242, BOULEVARD RASPAIL

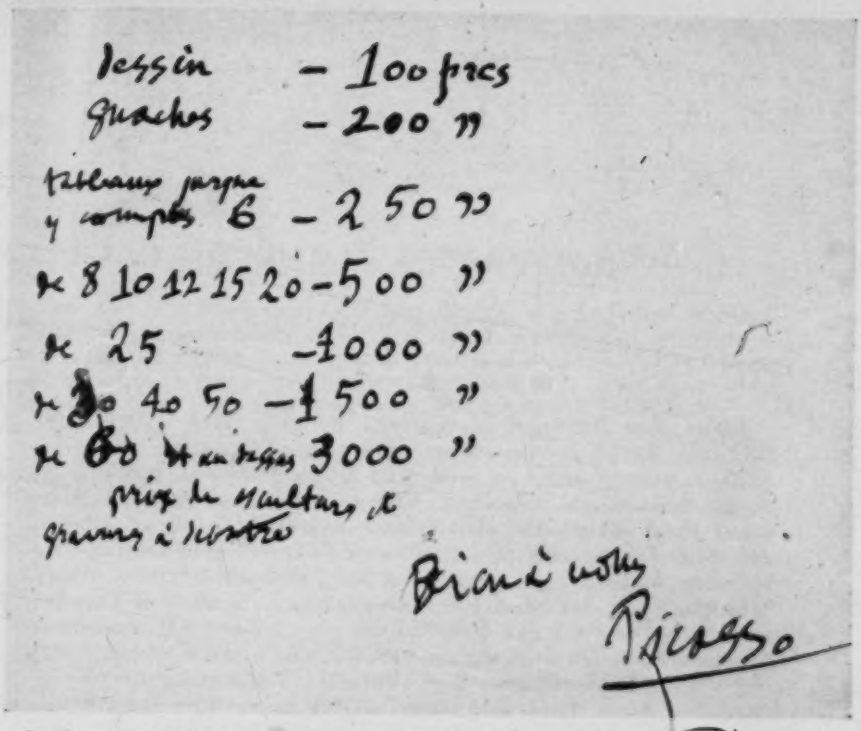
18 Decembre 1712

Mon cher ami

je vous confirme notre convention comme suit. nous avons convenu pour une periode de trois ans à partir du deux Decembre 1712. Je me engage pendant cete periode à ne rien vendre à qui que ce soit en dehors de vous. Sont seuls exceptés de cete condition les tableaux et dessins anciens qui me restent. J'aurai le droit de accepter des commandes de portraits et des grandes decorations destinées pour un emplacement donné. Il est reproduit ~~et~~ entendu que le droit de toutes les tableaux que je vous vends vous appartient. je me engage à vous vendre du prix fixes mon entiere production de

tableaux et esculptures des dessins gravures en ne gardant au maximum que cinq tableaux par an. J'aurai les droit en outre de garder le nombre de dessins que je jugerais necessaire pour mon travail. Nous vous en remettrez à moi pour decider si un tableau est terminé. Il est bien entendu que pendant ce trois ans je ne aurai pas le droit de vendre les tableaux et dessins que je garderai pour moi.

Vous vous engagé de votre coté pendant ces trois ans à acheter au prix fixes toute ce que je produirai de tableaux et de gouaches ainsi que au moins vingt dessins par an. Voici les prix que nous avons fixes pour la dure de notre traité



Der hier reproduzierte Brief Picassos ist an D.-H. Kahnweiler gerichtet. Er stellt den Vertrag dar, der bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs die gegenseitigen Verpflichtungen zwischen dem Künstler und dem Händler festlegte und derart ihre freundschaftlichen und kaufmännischen Beziehungen, die bis in die Jahre 1907/08 zurückreichten, sanktionierte. Das Briefpapier trägt die Adresse des Boulevard Raspail (Nr. 242), wohin Picasso nach der Rückkehr aus Sorgues mit seiner neuen Gefährtin Eva gezogen war.

Die Zahlen, auf die sich die Preise beziehen, geben die Maße der Werke an; der Berechnung liegt die bei Künstlern und Händlern übliche Maßeinheit des „Punktes" zugrunde. Der „Punkt" ist unabhängig von dem Format, welches seinerseits, *bei einer nämlichen Anzahl von „Punkten"*, das Verhältnis zwischen der gleichbleibenden Länge und der veränderlichen Breite der Malfläche angibt. Eine Leinwand von 30 Punkten zum Beispiel ist ihrer größten Ausdehnung nach immer 92 cm lang, ihre Schmalseite kann jedoch 73, 65 oder 50 cm lang sein, je nachdem ob das Bild in dem Format „Porträt", „Landschaft" oder „Seestück" gehalten ist. Ein „Zwanziger" mißt 73 zu 60, 54 oder 50 cm, und ein „Sechziger" 130 zu 97, 89 oder 81 cm.

Der Kaufwert eines neuen Bildes wird gewöhnlich nach „Punkten" errechnet: da ein „Punkt" von Picasso heute 100 000 Franken wert ist, wird ein „Dreissiger" von Picasso um 3 000 000 Franken verkauft. Die Preise älterer Werke — und dies gilt für alle Maler insgemein — richten sich außerdem, und manchmal ausschließlich, nach der Qualität des Bildes. Die Werke ungewöhnlichen Formats sind bei Picasso verhältnismäßig selten; sehr häufig jedoch etwa bei Braque.

Wie bereits erwähnt, wurden die Werke Picassos, der damals einunddreissig Jahre zählte und noch kaum bekannt war, bereits im Jahre 1912 von seinem Händler sehr hoch bezahlt.

DIE ERSTEN SAMMLER VON WERKEN PICASSOS

Unter den frühesten Sammlern, die sich nach 1906/07 für Picassos Werke interessierten, stehen in Frankreich an erster Stelle Gertrude und Leo Stein und Roger Dutilleul, im Ausland Sergej Schtschukin (Moskau), Vincenc Kramar (Prag) und Hermann Rupf (Bern). Erwähnt seien ebenfalls André Level (Paris), der 1904 die Vereinigung „La Peau de l'Ours" gründete und sie bis zum Verkauf ihrer Sammlung im Jahre 1914 leitete, ferner Wilhelm Uhde, der mindestens ebenso sehr Sammler wie Händler war. Kurz vor 1914 und während des ersten Weltkrieges machten Alphonse Kann (Saint-Germain-en-Laye) und André Lefèvre (Paris) ihre ersten Erwerbungen; die Auktionen Kahnweiler und Uhde erlaubten ihnen dann bald, ihre Sammlung zu vervollständigen. Andere Sammlungen, wie die von Hermann Lange (Krefeld) und Dr. G.-F. Reber (Lugano, später Lausanne) entstanden etwa um die gleiche Zeit. Die Sammlung Raoul la Roche (Paris) entstand durch die Auktionen Kahnweiler und Uhde und auch die Sammlung René Gaffé (Brüssel) verdankte ihnen ihre bedeutendsten Stücke. Einige andere Werke der gleichen Versteigerungen wurden von den dadaistischen Schriftstellern und den künftigen Surrealisten (André Breton, Paul Eluard, Tristan Tzara, usw.) erworben.

In Europa sind drei bedeutende Sammlungen erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit entstanden: die Sammlung Roland Penrose (London), die eine große Anzahl der Werke aus den Sammlungen Eluard und Gaffé enthält, die Sammlung Douglas Cooper (Château de Castille à Argilliers-Gard) und endlich die Sammlung Carlo Frua de Angeli (Mailand).

Wie bekannt, befinden sich zahlreiche Sammlungen von Werken Picassos in den USA.

ERLÄUTERUNGEN ZUM KATALOG

Die über das Werk oder das Leben Picassos veröffentlichten Bücher, Zeitschriften-Sondernummern, Kataloge und Artikel, die zugleich Illustrationen enthalten, sind inzwischen zu einer solchen Anzahl angewachsen, daß es unmöglich wäre, in den folgenden Begleittexten zu jedem der ausgestellten Werke einen vollständigen Abbildungsnachweis zu geben.

Bei diesem Reichtum der Veröffentlichungen und Texte beschränken sich die Verweisungen daher auf jene Werke, die danach angetan sind, eine angemessene Vorstellung von dem Werk des Künstlers zu vermitteln und die selber die umfangreichsten, bedeutendsten oder jüngsten Veröffentlichungen darstellen, zu denen dieses Werk Veranlassung bot. In der Regel werden daher nur die nachstehenden Werke angeführt, unter Verwendung der hier vorgedruckten Abkürzungen:

Z. „*Pablo Picasso*" von Christian Zervos (s. Biblio.) .— Illustrierter Œuvre-Katalog für die Jahre 1895-1932.

C.A. Die Zeitschrift „*Cahiers d'Art*" (s. Biblio.). — Diese bedeutende Zeitschrift enthält die größte Anzahl von Reproduktionen nach Werken Picassos aus den Jahren 1926 bis 1955.

G. „*Picasso, peintre-graveur*" von Bernhard Geiser (s. Biblio.). — Illustrierter Katalog des graphischen und lithographischen Werkes aus den Jahren 1899 bis 1931.

K. „*Les Sculptures de Picasso*", von D.-H. Kahnweiler (s. Biblio.). — Dieses Werk enthält die Reproduktionen fast sämtlicher zwischen 1899 und 1948 entstandenen Plastiken Picassos.

Mr. „*Picasso lithographe*", von Fernand Mourlot (s. Biblio.). — Illustrierter Katalog der sehr zahlreichen zwischen 1919 und 1949 entstandenen Lithographien.

G.P. Illustrierter Katalog der vom 16. Juni bis 30. Juli 1932 in den Galeries Georges Petit (Paris) gezeigten Retrospektiv-Ausstellung. — 238 Werke, davon 225 Gemälde. Die bis dahin wichtigste Picasso-Ausstellung in Frankreich.

Zh. Illustrierter Katalog der vom 11. September bis 30. Oktober 1932 im Kunsthaus (Zürich) gezeigten Retrospektiv-Ausstellung. — 460 Werke, davon 224 Gemälde. Diese Ausstellung übernahm fast sämtliche Werke der zwei Monate früher in den Galeries Georges Petit veranstalteten Ausstellung.

N.C. Illustrierter Katalog der 1939 von dem Museum of Modern Art (New York) in Zusammenarbeit mit dem Art Institute of Chicago veranstalteten Ausstellung „*Picasso, forty years of his art*". Die Ausstellung wurde zuerst in New York und anschließend in Chicago gezeigt. — 364 Gemälde, Plastiken, Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen.

B. „*Picasso, fifty years of his art*", von Alfred H. Barr, Jr. (s. Biblio.). — Diese Monographie ist von allen, die bis heute über Picasso verfaßt wurden, die vollständigste, die gewichtigste und die bestunterrichtete. Sie stellt eine Art gründlich ergänzter und etwas veränderter Neuausgabe des vorgenannten Kataloges dar.

L. Illustrierter Katalog der 1953 von dem Musée de Lyon im Rahmen der Festspiele von Lyon-Charbonnières veranstalteten Retrospektiv-Ausstellung. — 181 Werke, davon 90 Gemälde. Die bedeutendste Picasso-Ausstellung in der französischen Provinz.

M. Illustrierter Katalog der vom 23. September bis 31. Dezember in Mailand im Palazzo Reale gezeigten Retrospektiv-Ausstellung. — 350 Werke, davon 202 Gemälde, die sämtlich in diesem Katalog abgebildet sind. Die bedeutendste und vollständigste Picasso-Ausstellung in Italien.

S.P. Illustrierter Katalog der von Dezember 1953 bis Februar 1954 in Sao Paolo (Brasilien) im Rahmen der II. Biennale des dortigen Museums für Moderne Kunst gezeigten Retrospektiv-Ausstellung mit Gemälden Picassos. — 51 Werke, die vollständig abgebildet sind. Erste Picasso-Ausstellung in Brasilien, die bedeutendste der bisher in Südamerika veranstalteten.

P. Illustrierter Katalog der vom 6. Juni bis 16. Oktober 1955 im Musée des Arts Décoratifs in Paris gezeigten Retrospektiv-Ausstellung mit Gemälden Picassos. — 146 Werke, davon 145 abbildet. Nr. 9 konnte im Katalog nicht reproduziert werden, Nr. 81 wurde nicht ausgestellt, eine 1907 gemalte Studie wurde außer Katalog ausgestellt.

PICASSOS WERK VOR DEM KUBISMUS

Ende Oktober des Jahres 1900 kommt Picasso aus Barcelona zum erstenmal nach Paris. Wie jeder junge Künstler erlag er dem Einfluß verschiedener zeitgenössischer Maler, unter denen das Vorbild Toulouse-Lautrecs und Steinlens ihn um diese Zeit am nachhaltigsten beherrschte. Sein damaliger Strich, der ungestüm daherfährt, mit Nachdruck verweilt oder plötzlich in einer Art „Jugendstil"-Kurven sich verflüchtigt, läßt dies erkennen. Die Welt der Tanzlokale, der *cafés-concerts*, der Bars und der Dirnen, die er schon in Spanien berührt hatte, wird ihm zum Erlebnis. Einige Monate lang hält er dieser Welt die Treue und malt jene leuchtenden Bilder in einer lebhaften und leichten Manier, deren Szenen gewöhnlich auf der Straße oder an Vergnügungsstätten spielen.

Ende 1901 macht sich eine entscheidende Veränderung sowohl in der Wahl des Gegenstandes wie in der Zeichnung, Technik und Farbgebung bemerkbar: vor einem einfarbigen, meist ungegliederten Hintergrund erscheinen oft einzelne, fast immer regungslose, niedergeschlagene und abgezehrte Gestalten. Ohne jede Virtuosität behandelt, sind diese Gestalten durchgängig in einem traurig kalten Blau gehalten und eine gelassene Zeichnung umschreibt ihre hageren Formen, bisweilen mit einem einzigen ununterbrochenen Strich. Diese in Paris begonnene „blaue Periode", die hauptsächlich Themen des physischen und moralischen Elends behandelt, findet ihre Fortsetzung vor allem in Barcelona, wo Picasso den größten Teil der beiden folgenden Jahre verbringt. Sie endet in Paris in den letzten Monaten des Jahres 1904.

Zu diesem Zeitpunkt erscheint der damals so beliebte Zirkus, den Picasso und seine Freunde häufig besuchen, als Darstellungsgegenstand im Werk des jungen Malers: er liefert ihm die meisten seiner Themen während des Winters 1904/05 und der folgenden Monate. Die Hoffnungslosigkeit der „blauen Periode" weicht dem Fernweh der „Fahrenden". Sehr viele Pastelle, zarte Farben, eine mitunter etwas gezierte Anmut sind für diese kurze Zeit charakteristisch.

Die eigentliche „rosa Periode", in der die warmen Erdfarben vorherrschen, scheint Picasso seinem Sommeraufenthalt in Holland im Jahre 1905 zu verdanken. Sie dauert bis in den Herbst 1906. Die Farbgebung hat sich wie gesagt verändert und die zwar immer noch sehr zart modellierten Gestalten gewinnen eine bisher unerreichte körperliche Fülle. Die Stimmungswerte des Bildes weichen mehr und mehr den Gestaltungswerten, vor allem seit dem Sommer 1906, den Picasso in Gosol (Spanien) verbrachte.

1. **Mann mit Pelerine**
Öl auf Leinwand, 80,8 : 50 — 1900
Abbildung: Z. Bd. 1, Nr. 16.
Städtisches Museum Wuppertal.

2. **Schaubude**
Öl auf Leinwand, 36,5 : 44,5 — 1900
Fritz Andreae, Köln.

3. **Vor der Kirche**
Öl auf Leinwand, 45,5 : 54 — 1901
Sammlung Bührle, Zürich.

4. **Barcelona bei Nacht**
Öl auf Leinwand, 67 : 50 — etwa 1903
Sammlung Bührle, Zürich.

5. **Bildnis Gustave Coquiot**
Öl auf Karton, 46 : 37 — 1901
Abbildung: Z. Bd. 1, Nr. 85.
Sammlung Bührle, Zürich.

6. **Frau im Café**
Öl auf Leinwand, auf Karton geklebt, 66 : 51 — wahrscheinlich 1901
Museum Boymans, Rotterdam.
(Geschenk van Beuningen 1935)

7. **Bibi la Purée**
Öl auf Holz, 49 : 39 — 1901
Privatsammlung Paris.

8. **Mädchen an der Mauer**
Öl auf Leinwand, (auf der Rückseite das Bild Nr. 12), 90 : 71 — 1902
Abbildung: Z. Bd. 1, Nr. 119.

Dr. Nathan, Zürich.

9. **Rückenakt**
Öl auf Leinwand, 46 : 40 — 1902
Abbildung: Z. Bd. 6, Nr. 449.

Privatsammlung Paris.

10. **Zwei Rückenakte**
Gouache auf Papier, 43 : 33 — 1902 oder 1903

Sammlung Marquis de Ganay, Paris.

11. **Kopf eines Harlekin**
Öl auf Holz, 36 : 28 — 1905
Abbildung: Z. Bd. 1, Nr. 252.

Alex Vömel, Düsseldorf.

12. **Mutter und Kind**
Öl auf Leinwand (auf die Rückseite von Nr. 8 gemalt) — 1905

Dr. Nathan, Zürich.

13. **Mädchenhalbakt**
Öl auf Leinwand, 100 : 81 — 1905

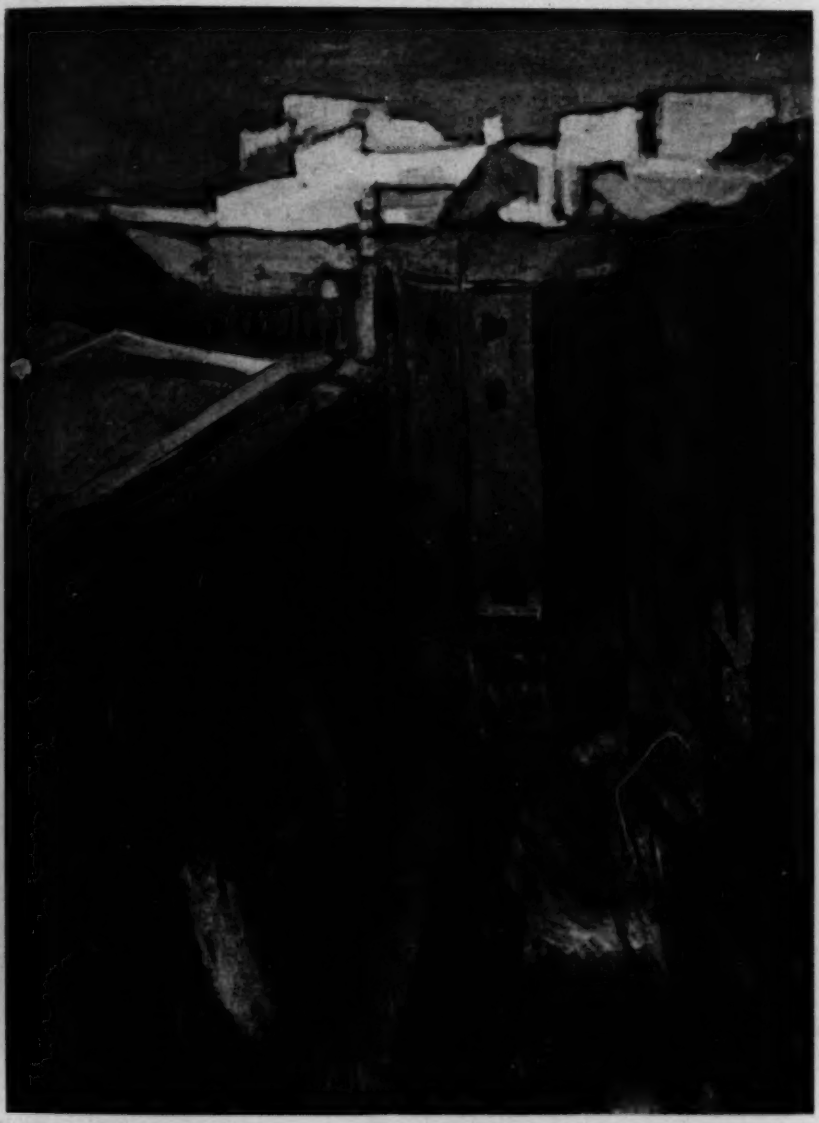
Privatsammlung.

14. **Drehorgelmann**
Öl auf Leinwand, 105 : 70,5 — 1906
Abbildungen: Z. Bd. 6, Nr. 798.
M. 5.

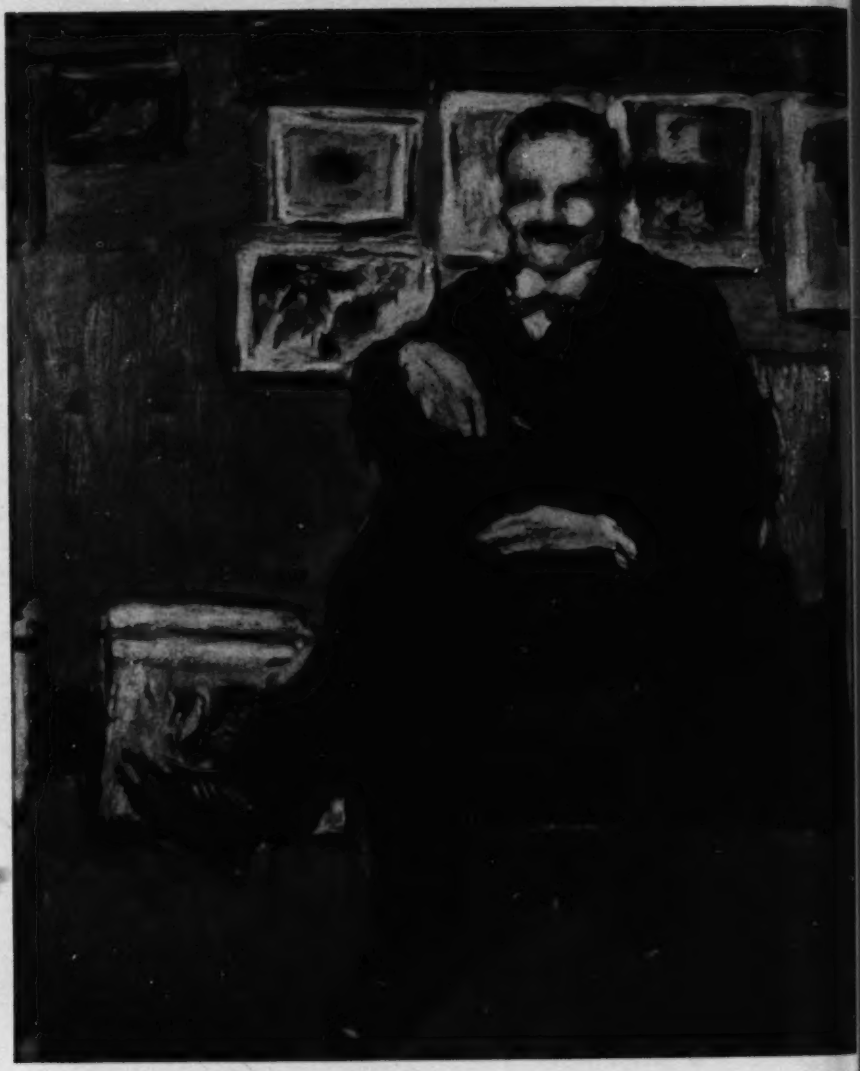
Kunsthaus Zürich.

Nr. 1

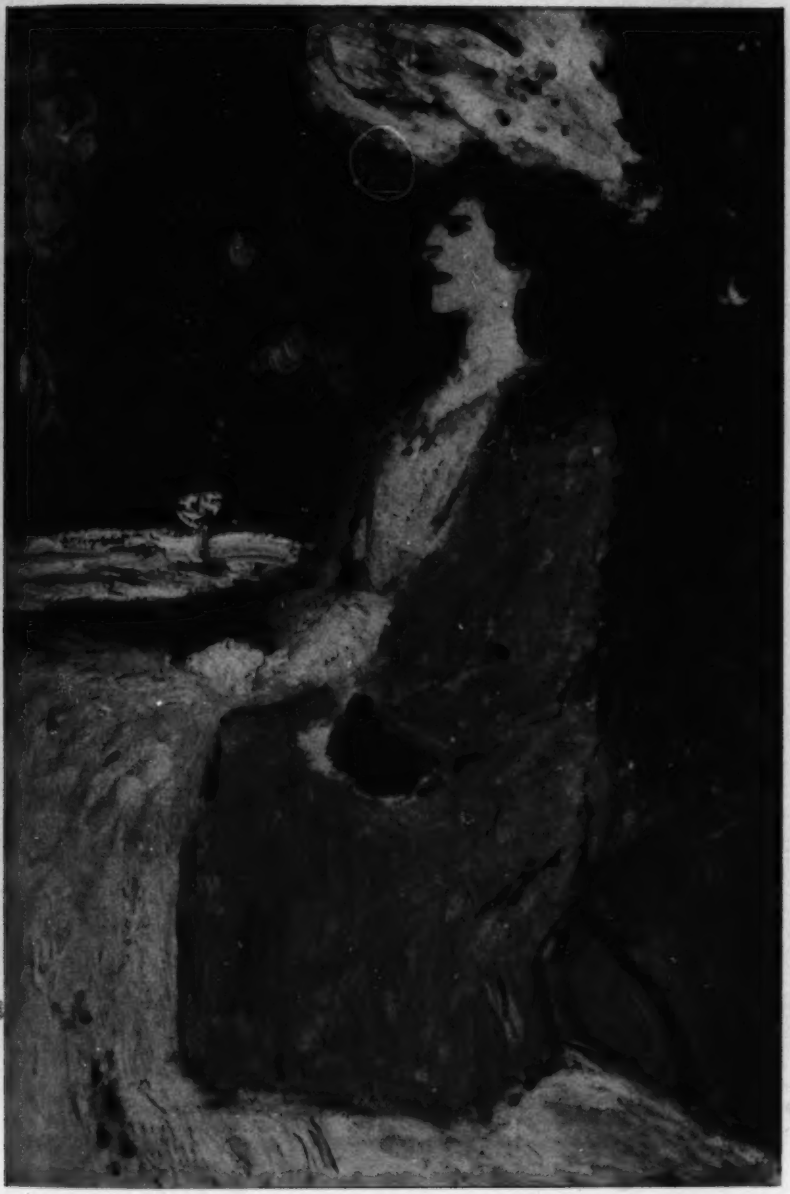
Nr. 2



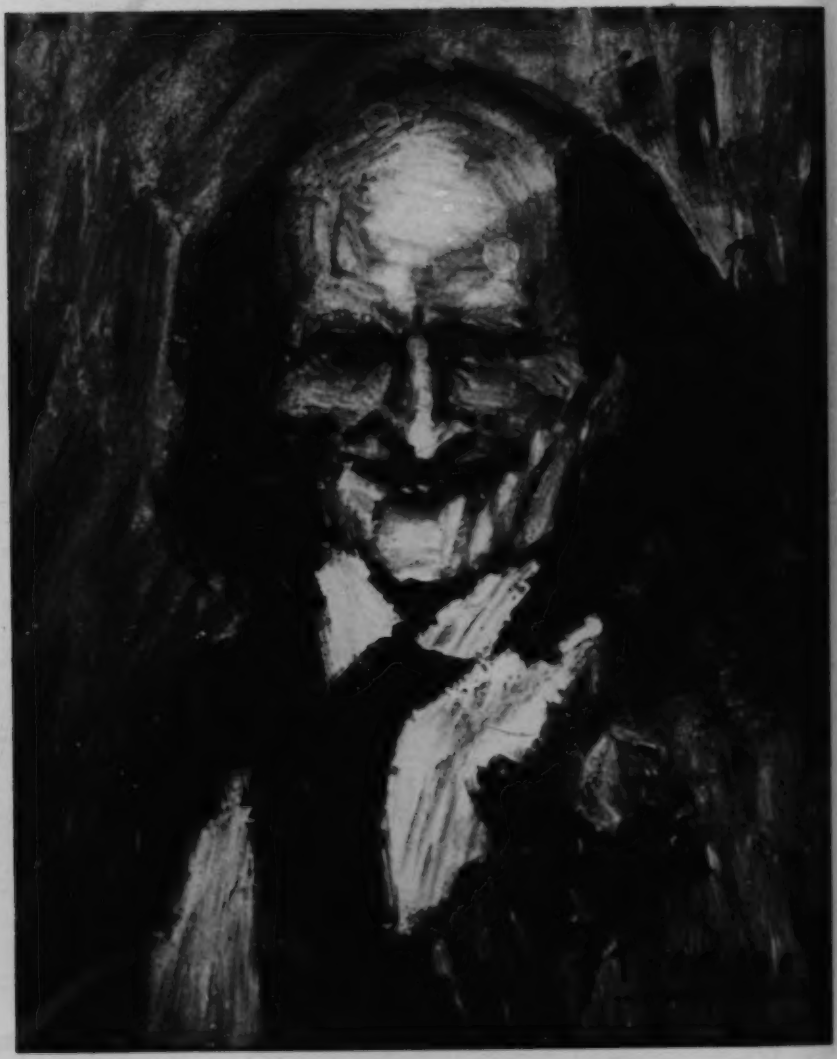
Nr. 4



Nr. 5



Nr. 6



Nr. 7

Nr. 8

Nr. 9

NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA LIBRARY

Nr. 10

Nr. 11

Nr. 12

Nr. 13

5 Picasso Nr. 14

15. Geneigter Frauenkopf

Öl auf Leinwand, 51:39,5 — 1906
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: signiert (*Picasso*)

1906 ist das Entstehungsjahr des Porträts der Gertrude Stein (P., 12) und des wichtigen Selbstporträts (Nr. 16). Die Eigentümlichkeiten dieser beiden, durch den Aufenthalt in Gosol beeinflußten Werke erscheinen noch nicht in dem vorliegenden Bild; es kann also in das Frühjahr 1906 datiert werden.

Dennoch zeigen sich hier neue Tendenzen: während der „Blauen Periode" und auch später noch drückte der geneigte Kopf Trauer und Niedergeschlagenheit aus, dagegen will das Motiv in diesem Falle nur die plastische Fülle des Haares, das eigentliche Motiv des Bildes, darbieten.

Abbildung: Z. Bd. 1, S. 166.

Staatsgalerie Stuttgart.

16. Selbstbildnis

Öl auf Leinwand, 90 : 70 — Paris 1906
Vorderseite: Signatur und Jahreszahl links unten *(Picasso 1906)*
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Dieses Porträt ist das vorletzte, das Picasso von sich selbst *gemalt* hat. Das letzte stammt aus dem Jahr 1907 (Z. Bd. 2a, 8). Wahrscheinlich wurde es nach den Sommerferien gemalt, die Picasso 1906 in Gosol verbrachte. Der Einfluß der iberischen vorromanischen Skulptur ist hier wie in allen Figuren der gleichen Periode spürbar und zeigt sich in der Schärfe der Züge, der Verschmälerung der unteren Gesichtspartie, der Vergrößerung der Augen, der Ausdruckslosigkeit.

Diese Maskenhaftigkeit findet sich bei zahlreichen Figuren aus der 2. Hälfte 1906 (Z. Bd. 1, S. 172, 178).

Ehemalige Sammlung Gallatin.

Abbildungen: Z. Bd. 1, S. 180.
N. C., S. 57.
B., S. 51.
P., Nr. 11.

Museum of Art, Philadelphia.

17. Frauenkopf

Öl auf Leinwand, 74 : 60 — Paris, Sommer 1907
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite:

Diese Studie steht im Zusammenhang mit der großen Komposition „Les demoiselles d'Avignon". Man kennt die Bedeutung dieses Werkes im Œuvre Picassos und in der Kunst unserer Epoche. Begonnen wurde die berühmte Komposition im Jahre 1906 und vollendet erst im Frühjahr 1907. Sie erhielt ihre gegenwärtige Bezeichnung (anscheinend vorgeschlagen von André Salmon) erst einige Jahre nach ihrer Entstehung.

Wie das große, im Museum of Modern Art in New-York befindliche Bild, zeigt auch diese Studie eine Gewaltsamkeit der Handschrift, keinerlei Perspektive und wirkliches Hell-Dunkel. Die Darstellung ist in die Bildfläche zurückgenommen.

Das „Holzgeschnitzte" der Figuren dieser Periode ließ lange an einen Einfluß der afrikanischen Kunst auf die Malerei Picassos denken, daher der Name „période nègre". Man weiß heute, daß die Skulptur der Schwarzen, die durch die fauvistischen Maler entdeckt worden war, Picasso bis Ende 1906 unbekannt blieb. Anders war es mit der iberischen Skulptur, die ihn während seines Aufenthalts in Gosol (1906) lebhaft beeindruckt hatte und die einige seiner Freunde sehr interessierte.

Man wird bemerken, wie sehr die schon bei den Gesichtern aus dem Jahre 1906 (Nr. 16) beobachtete Maskenhaftigkeit sich 1907 gesteigert hat.

Abbildung: Z. Bd. 2a, Nr. 34.

Sammlung Ingeborg Eichmann, Zürich,

NACHTRAG UND BERICHTIGUNG

Nicht ausgestellt sind die folgenden Werke, die von den Leihgebern nach Fertigstellung des Katalogs abgesagt wurden:

Nr. 7, Nr. 84, Nr. 122, Nr. 123

Drei Bilder wurden nach Fertigstellung des Katalogs noch in die Ausstellung aufgenommen: siehe die folgenden Seiten.

In einem Teil der Auflage sind im Text zu folgenden Bildern, bei den Verweisungen auf andere Bilder, unzutreffende Ziffern genannt:

Im Text zu Bild 39:	statt Nr. 38	Lies Nr. 37
„ 76:	„ Nr. 76	„ Nr. 65
„ 79:	„ Nr. 82	„ Nr. 71
„ 88:	„ Nr. 70	„ Nr. 61
	Nr. 99, 101	„ Nr. 89, 90
„ 90:	„ Nr. 98, 99	„ Nr. 88, 89

Die farbige Wiedergabe zu Nr. 117 geschah mit freundlicher Genehmigung von **F. A. Ackermanns Kunstverlag**, München.

f No. 17

17a. Frauenbrustbild, Studie für die „Demoiselles d' Avignon".

Öl auf Leinwand, 75,5 : 33,5 — Paris, Frühjahr 1907
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Signatur (rentoiliert)

(Siehe die Bemerkungen zu Nr. 17)

Die Figur ist eine Studie für die Sitzende Frau rechts unten in der Komposition „Demoiselles d'Avignon".
Man kennt zwei mit dem vorliegenden Bild zusammenhängende Zeichnungen (Z. Bd. 6, 969, 971).
Früher in der Sammlung Rolf de Maré.

Abbildungen: Z. Bd. 2a, Nr. 22.
M., Tafel 8.

Privatsammlung.

17b. Weibliches Brustbild

Öl auf Leinwand, 81 : 65 — 1908
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Während die Studie zu den „Demoiselles d'Avignon" (Nr. 17a) und die ebenfalls mit der großen Komposition zusammenhängende Studie (Nr. 17) noch die kräftige Farbe von 1907 aufweisen, ist dem vorliegenden Bild zwar noch ein verwandter Graphismus eigentümlich, aber die Palette ist fast monochrom geworden, unter Bevorzugung der Erdfarben.

Abbildungen

Privatsammlung

17c. Landschaft

Öl auf Leinwand, 100 : 81 — La Rue-des-Bois, 1908
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Im Herbst 1908 verbringt Picasso einige Wochen in La Rue-des-Bois, einem kleinen Dorfe etwa vier Kilometer östlich von Creil.

Das Bild zeigt die Rückkehr zu einer behutsamen Modellierung und einer sehr vereinfachten Farbskala, in der jedoch diesmal die grünen Töne vorherrschen. — Der Aufbau des Bildes, die „Modulation" der Farbgebung lassen deutlich den Einfluß von Cézanne erkennen, dem der Salon d'Automne im Vorjahr eine bedeutende Gedächtnis-Ausstellung gewidmet hatte. Dieser Einfluß macht sich auch noch im folgenden Jahr geltend.

Ehemalige Sammlung Gertrude Stein.

Abbildung: Z. Bd. 2a, Nr. 83.
P., Nr. 15.

Privatbesitz, Paris.

18. Die Opfergabe

Gouache auf Papier, auf Leinwand geklebt, 46,5 : 51,5 — Paris — Frühjahr 1908

Vorderseite: weder Signatur noch Datum

Rückseite: Signatur auf dem Keilrahmen, Mitte oben *(Picasso)*

In den „Demoiselles d'Avignon" hatte Picasso versucht, den Ausdruck des Volumens und das Problem der Farbe gleichzeitig zu lösen. Die Farbe wird dann seit 1908 fast völlig ausgeschaltet und erscheint erst wieder mit dem Beginn des „synthetischen Kubismus"; die ganze Aufmerksamkeit des Künstlers richtet sich auf das Volumen. 1908 wird es fast immer kräftig betont durch große Pläne wie hier. 1909 (siehe die folgenden Werke und die Bemerkung zu Nr. 25) sind die vorspringenden Teile des Gesichtes häufig sehr betont, wie um das Licht besser einzufangen, aber die Einheit der Volumen und Formen leidet darunter oft.

Man kennt eine mit dieser Komposition zusammenhängende Zeichnung (Z. Bd. 2b, 686) und zahlreiche Werke, wo man die gleiche Haltung der Frau wiederfindet (Z, Bd. 2a, 18, 44, 45, 47, Bd. 2b, 671/676). Die Frau mit erhobenen Armen und hinter dem Kopf verschränkten Händen, anscheinend beschäftigt ihr Haar zu ordnen, findet sich im Werk Picassos fast überall wieder.

Früher in den Sammlungen Flechtheim und von der Heydt.

Abbildung: Z. Bd. 2a, Nr. 61.

Städtisches Museum Wuppertal.

19. Vase, Kürbisflasche und Früchte auf einem Tisch

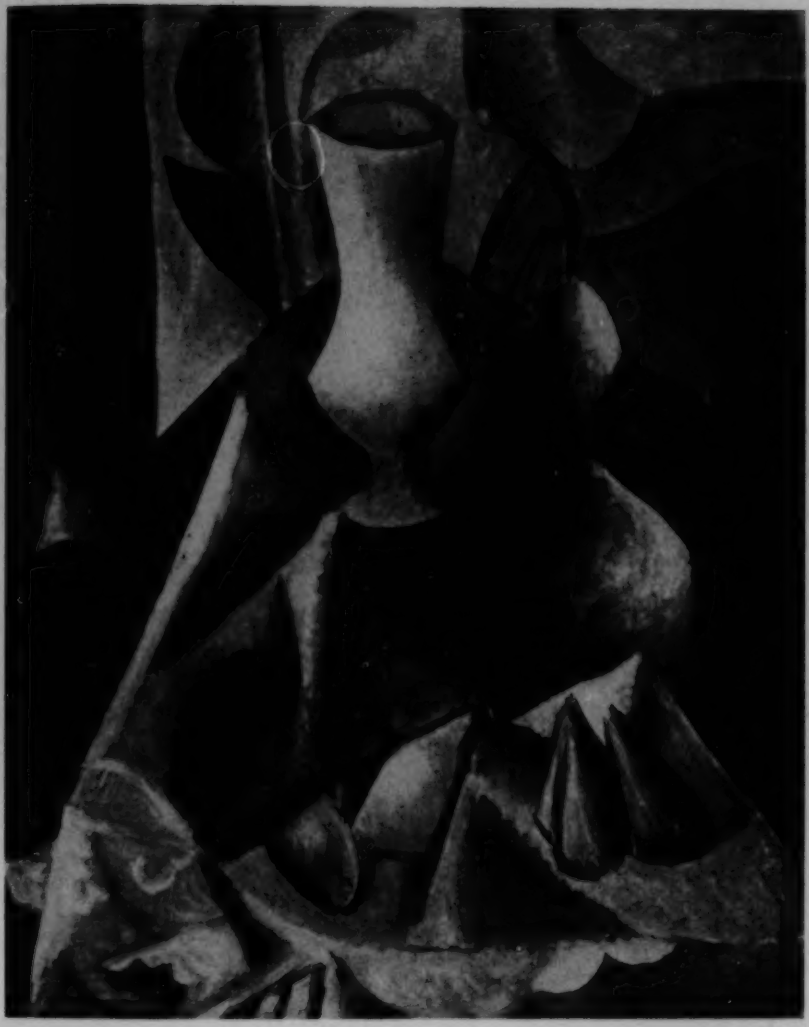
Öl auf Leinwand, 73 : 60 — Paris 1909
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Dieses schöne Stilleben, von so geschmeidiger und zugleich strenger Struktur, von bemerkenswerter Sattheit der Farbe und Kraft des Volumens, steht einem anderen Stilleben nahe, das sich im Museum of Modern Art (New York) befindet (Z. Bd. 2a, 121). Beide Bilder stammen aus dem Winter 1908/09 oder den ersten Monaten des Jahres 1909.

Ehemalige Sammlung Gertrude Stein.

Abbildung: Z. Bd. 2a, Nr. 126.
P., Nr. 17.

Privatbesitz, Paris.



20. Badende

Öl auf Leinwand, 130 : 97 — Paris 1908
Vorderseite: Signatur rechts oben, nachträglich eingefügt *(Picasso)*
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Die Rückkehr zu einer kräftigen Herausarbeitung körperlicher Formen und eine Vereinfachung der Palette sind für die zweite Hälfte des Jahres 1908 charakteristisch. Statt der grünen Töne von La Rue-du-Bois stellen sich nun braune, beige und graue Töne ein.

Das hier sehr spürbare Bestreben, die Formen zugleich als eine Art Arabeske zu gestalten, begegnet zu gleicher Zeit wie eine gewisse Vorliebe für die Gerade, die sich in anderen Werken dieser Epoche bemerkbar macht (Z. Bd. 2a, 114 und 116).

Zu dieser Badenden ist auch eine Zeichnung vorhanden (Z. Bd. 2a, 110).

Ehemalige Sammlung Frua de Angeli.

Abbildungen: Z. Bd. 2a, Nr. 111.
M., Tafel 13.
P., Nr. 18.

Privatbesitz.

21. Das Reservoir

Öl auf Leinwand, 60 : 50 — Horta de Ebro 1909
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Die Sommermonate, die Picasso 1909 in Horta de Ebro (Horta de San Juan?) verbrachte, sollten für die weitere Entwicklung seiner Kunst von entscheidender Bedeutung sein. — Picasso beschränkt sich damals in seiner Farbenwahl auf die Ockertöne und einige Töne von rötlichem Gelb, wozu die wenigen Farben und die Kargheit der dortigen Landschaft das Ihrige beigetragen haben mögen. Außerdem werden alle Formen zu kantigen Blöcken, so daß die während dieses Aufenthaltes gemalten Werke, obwohl sie einigen Augenzeugen nach sehr „ähnlich" sind, im Aussehen schon gewissen Bildern der Periode des „analytischen Kubismus" nahekommen.

Ehemalige Sammlung Gertrude Stein.

Abbildungen: Z. Bd. 2a, Nr. 157.
„*Picasso*", Skira 1953 (s. Biblio.): farbige Reproduktion S. 48 (unrichtige Maße).
P. Nr. 19.

Privatbesitz, Paris.

22. Häuser auf dem Hügel

Öl auf Leinwand, 65 : 81,5 — Horta de Ebro 1909
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

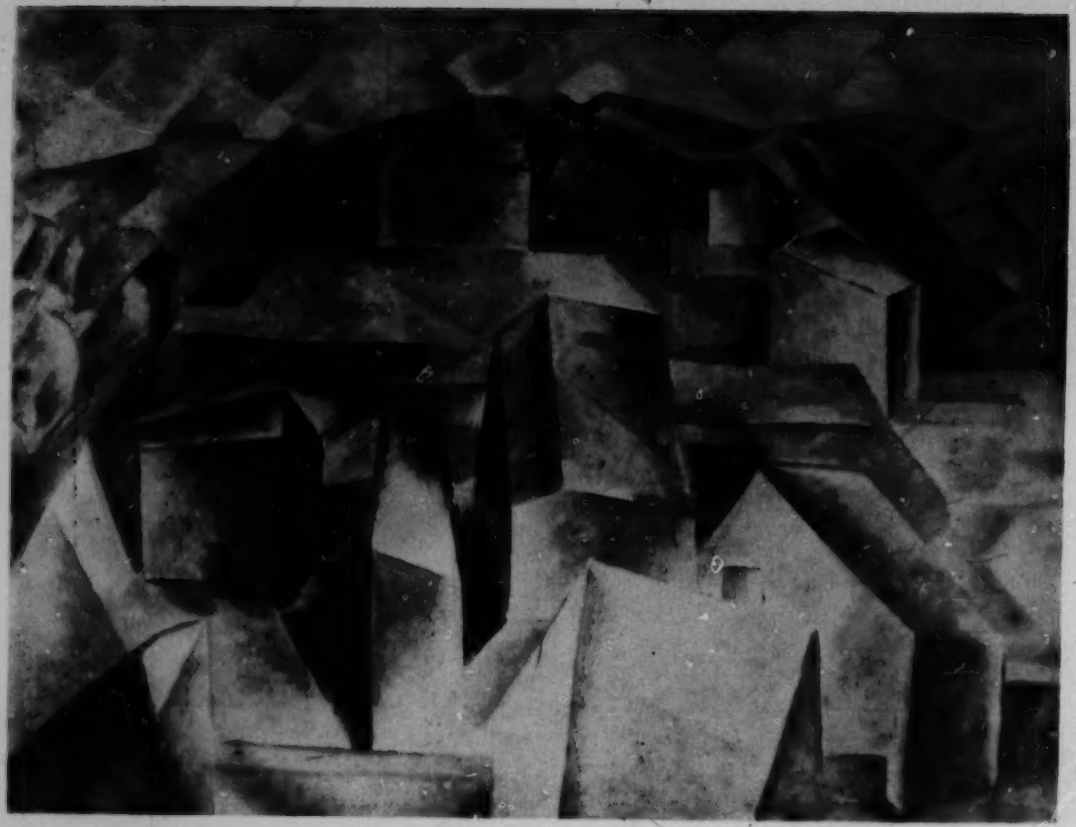
Die ungewöhnliche Feinheit dieses Bildes erlaubt, es zeitlich nach dem vorhergehenden anzusetzen.

Mehr noch als in jenem hat der Schatten hier nicht die Aufgabe, die Beleuchtung der Gegenstände anzuzeigen: er dient nur dazu, ihr Volumen schärfer herauszuarbeiten — daher jene „Kristallisation", die den Formen des „analytischen Kubismus" so nah verwandt erscheint.

Ehemalige Sammlung Gertrude Stein.

Abbildung: Z. Bd. 2a, Nr. 161.
P., Nr. 20.

Privatbesitz, Paris.



Nr. 22

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

23. Frau mit Senfglas

Öl auf Leinwand, 73 : 60 — Paris, Ende 1909
Vorderseite: Signatur links oben, später als das Bild *(Picasso)*
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Obwohl Zervos das Frühjahr 1910 als Entstehungsdatum dieses Bildes angibt, scheint es richtiger, es Ende 1909 anzusetzen. Eine Zeichnung aus dem Winter 1909 zeigt einen Senftopf in gleicher Weise wie auf diesem Bild dargestellt, nämlich in einer Verbindung von Ansicht und Draufsicht (Z. Bd. 2a, 184). Das stilistisch sehr verwandte „Porträt Braque" (Z. Bd. 2a, 177) wird von allen Autoren auf 1909 datiert. Schließlich zeigt sich auch in der einzigen Skulptur dieser Zeit (K., Tafel 8) das Bestreben, wie in diesem Bild durch das Licht die Körperfacetten zu Ungunsten der Form zu betonen. Kahnweiler datiert übrigens das Bild auf 1910, während Barr (B., S. 69) es 1909 ansetzt.

Picassos Kunst ist in dieser Zeit von einer gewissen Unentschiedenheit, aber der Aufenthalt in Cadaquès von 1910 wird die Entscheidung bringen.

Abbildungen: Z. Bd. 2a, Nr. 211.
M., Tafel 340.
P., Nr. 21.

Galerie Rosengart, Luzern.

24. Frauenkopf

Öl auf Leinwand, 25:22 — 1909
Vorderseite. Signatur rechts oben (*Picasso*)
Rückseite:

Die Bemerkungen zum vorigen Bild sind auch hier gültig. Die Bildung der Nase und der Oberlippe ist sehr charakteristisch für die Bilder aus der ersten Hälfte 1909 (Z. Bd. 2a, 147; Bd. 6, 1117 und 1120).

Abbildung nicht bekannt.

Dr. Jannasch, Berlin.

25. Frau mit Hut

Öl auf Leinwand, 72:60 — Paris, Winter 1909
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite:

(Siehe die Bemerkungen zu Nr. 18 und Nr. 23)

Abbildung: Z. Bd. 2 a, Nr. 178.

Privatsammlung München.

26. Junges Mädchen mit Mandoline

Öl auf Leinwand, 100 : 73 — Paris 1910

Vorderseite: Signatur und Jahreszahl rechts unten, nach 1921 eingesetzt *(Picasso 10)*

Rückseite: signiert *(Picasso)*

Obgleich dieses Werk einer Übergangsperiode angehört, ist es dennoch vielleicht eines der vollkommensten, die wir Picasso verdanken. Die fast geometrische Strenge der Formen, die scharfe Körperlichkeit verringern keineswegs seinen Zauber, seine Eleganz und seine Frische.

1910 ist das Jahr der Porträts von Vollard, Uhde und Kahnweiler, zu deren Ausführung der Künstler den Modellen wiederholte Sitzungen auferlegte. Dies war wohl auch bei Fanny Tellier der Fall, deren Erinnerung dieses Bild festhält.*) Nach 1910 bleibt das Modell fast völlig aus dem Spiel, da die „Erfindung" weniger denn je die Unterwerfung unter das gewohnte Aussehen fordert.

Die „Aufsprengung" der Form, die das Werk des „analytischen Kubismus" sein wird, hat noch nicht stattgefunden: das „Zeichen" ist noch leicht deutbar.

Ehemalige Sammlung R. Gaffé.

Abbildungen: Z. Bd. 2a, Nr. 235.
N. C., S. 71.
B., S. 70.
L., Tafel 7.
M., Tafel 20.
„*Picasso*", Skira 1953 (s. Biblio.); farbige Reproduktion, S. 53.
P., Nr. 22.

Sammlung Roland Penrose, London.

*) D.-H. Kahnweiler bestreitet den Porträtcharakter des Werkes, obgleich Picasso nach der Lektüre dieses Textes keinerlei diesbezügliche Äußerung getan hat.

27. Der Schreibtisch

Öl auf Leinwand, 38:45 — Paris, Winter 1910
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite:

Dieses Bild, das weniger lesbar ist als das vorhergehende, scheint nach dem Sommeraufenthalt Picassos in Cadaquès (Spanien) von 1910 entstanden zu sein.

Das Bestreben verschiedene Ansichten des gleichen Gegenstandes gleichzeitig darzustellen, drückt sich hier sehr klar an dem Gefäß rechts aus: die Ansicht von oben und von der Seite sind sehr augenfällig kombiniert.

In Cadaquès führte Picasso auch die Radierungen zu *Saint Matorel* von Max Jakob aus, welche Henry Kahnweiler 1911 herausgab. Damit begann Picassos Tätigkeit als Illustrator.

Abbildung: Z. Bd. 2a, Nr. 232.

Alex Vömel, Düsseldorf.

Nr. 27

28. Der Mandolinenspieler

Öl auf Leinwand, 100:70 — Paris 1911
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: signiert *(Picasso)*

Dieses Werk, bei dem die Analyse des Volumens bis zu einer vibrierenden Zerlegung der Malfläche geht, wird oft auf 1912 datiert (L. M.), während Zervos es in das Frühjahr 1911 setzt. - Das Fehlen von Druckbuchstaben, von imitiertem Holz und imitiertem Marmor legt nahe, das Bild in das Jahr 1911 zu datieren. Die Verwendung von Schrägen, die pyramidenförmige Komposition (P., 26) sind im übrigen charakteristisch für dieses Jahr. Schließlich findet man in den Gemälden dieser Periode häufig solche Wirklichkeitshinweise, die durch Gegenstände der Bortenwirkerei, wie Fransen, Litzen, Quasten, gebildet werden (Z. Bd. 2a, 253, 258, 259/262).

Die Wirbel des Instruments und die Hand des Musikers sind auf der rechten Bildseite leicht lesbar.

Es gehörte zu der Sammlung Rolf de Maré.

Abbildungen: Z. Bd. 2a, Nr. 270.
L., Tafel 8.
M., Tafel 23.

Sammlung Fernand Graindorge, Lüttich.

29. Der Mann mit der Pfeife

Öl auf Leinwand, 93 : 72 — Céret 1911

Vorderseite: Signatur rechts oben, sehr viel später eingesetzt *(Picasso)*

Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Man kennt etwa 35 ovale Bilder, die größtenteils in den Jahren 1911, 1912 und 1913 entstanden sind. 1914 sind sie bereits sehr selten geworden, und späterhin findet sich nur noch ein einziges Beispiel aus dem Jahre 1919 (Z. Bd. 3, 277).

Georges Braque, der wie Picasso zahlreiche ovale Bilder während der Epoche des analytischen Kubismus malte, hat jüngst in einem Interview erklärt (C. A. Nr. 1, 1954, S. 16), dank des ovalen Formats habe er „den Sinn der Horizontalen und Vertikalen wiedergefunden".

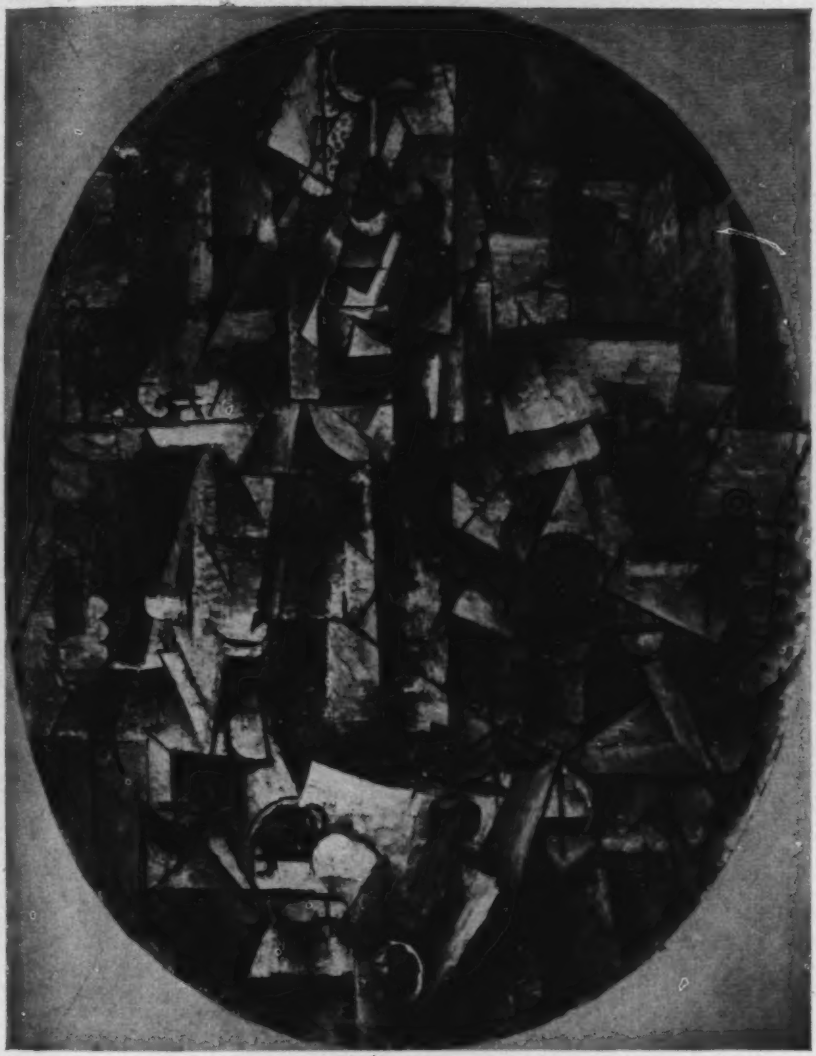
Ein Manifest von van Doesburg (De Stijl, VII, S. 35/38) läßt jedoch noch einen anderen Grund für die Verwendung dieses Formats vermuten. Nach der Ansicht dieses Apostels des „Neo-Plastizismus" lenkte die konzentrische kubistische Komposition alles Interesse von der Peripherie des Bildes (und vor allem den Ecken) ab, die derart „weiß blieb und gleichsam leer wirkte". Jedenfalls war die peripherische neo-plastische Komposition eine bewußte Reaktion gegen diesen Sachverhalt.

Sehr sparsame Verwendung von Druckbuchstaben.

Die Art, wie hier der Kopf „bezeichnet" ist, findet sich genauso auf dem Bild „Der Dichter" (Z. Bd. 2a, 185). Sie bildet eine Vorform gewisser Gestaltungen aus den Jahren 1913/14 (Nr. 42).

Abbildungen: Z. Bd. 2a, Nr. 738.
M., Tafel 21.
P., Nr. 27.

Privatbesitz.



30. Stilleben auf Flechtstuhl

Öl und Papier auf Leinwand, 27 : 35 — 1911/12
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: signiert *(Picasso)*

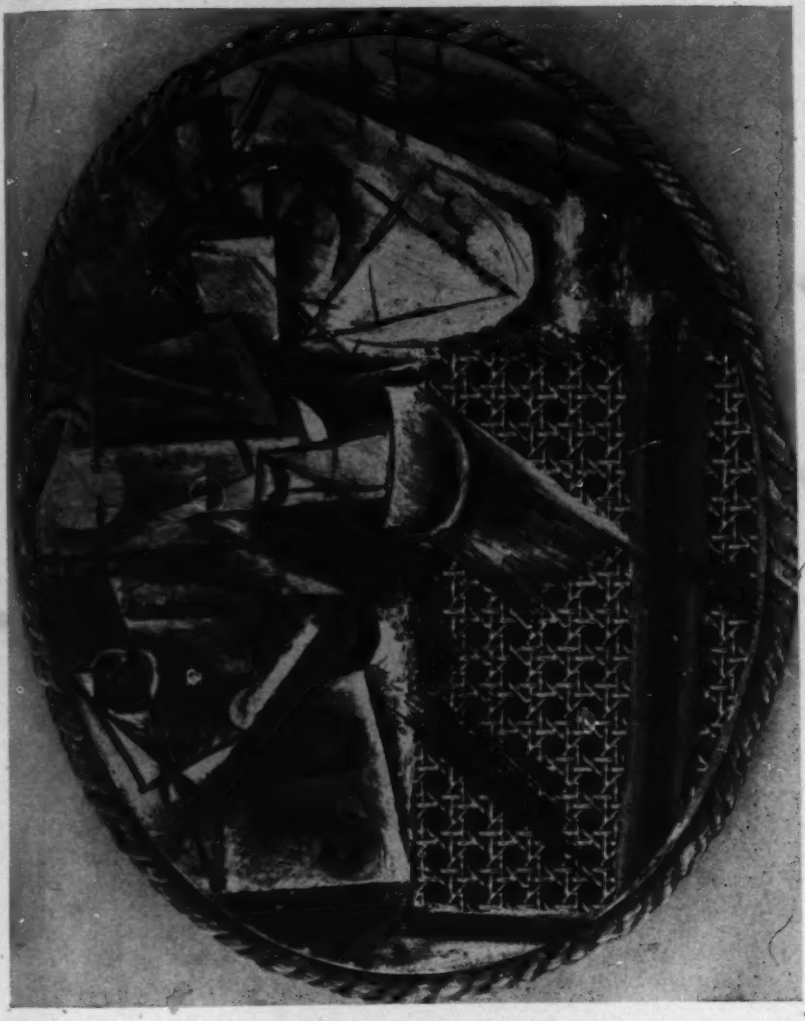
Nach Picassos Angaben ist dieses Werk das erste, bei dem ein Dingfragment Verwendung fand: das aufgeklebte Stück gaufriertes Papier, das den Flechtsitz des Stuhles nachahmt. Die Gegenstände sind leicht zu erraten: eine Zeitung, eine Pfeife, ein Glas, eine Zitrone, sowie ein Messer und eine Muschel.

Abbildungen: Z. Bd. 2a, Nr. 294.
N. C., S. 78.
B., S. 79.
S. P., Tafel 4.
P., Nr. 29.

Im Besitz des Künstlers.

Die Klebebilder („papier collés")

Die kubistischen „p a p i e r s c o l l é s" (1911/12-14 bei Picasso und Braque; 1912-14 bei Gris; 1916-18 bei Laurens), die dadaistischen und surrealistischen „c o l l a g e s" (ab 1916) und die „p a p i e r s d é c o u p é s" von Matisse (ab 1938/39 bis zu seinem Tode, 1954) haben nur die äußere Technik miteinander gemein. In ästhetischer, ja ethischer Hinsicht verfolgen sie gänzlich verschiedene Ziele. Die Kubisten bedienten sich dieses Mittels nur, um die Unpersönlichkeit ihrer Gestaltung zu steigern, um sich wieder der Form zu bemächtigen und in das gemalte Werk erneut eine Wirklichkeit einzuführen, die sich zu verflüchtigen drohte. Die Dadaisten und Surrealisten (Picabia, Hans Arp, Max Ernst, Kurt Schwitters, usw.) hatten mit ihren „c o l l a g e s" keine rein formalen Absichten; sie bedienten sich ihrer als einer neuen Magie und legten es hierbei bewußt darauf an, die Kunst und ihre edlen Mittel zu ironisieren, indem sie dem Zufall einen Spielraum gönnten und die ärmlichsten Materialien, ja sogar Abfälle als Werkstoff verwandten. Für einen raffinierten Koloristen wie Matisse bot das „p a p i e r d é c o u p é" die Möglichkeit, die Farbe abzugrenzen, sie dem unmittelbaren Schnitt der



7 Picasso

f. N° 30

Schere zu unterwerfen und dabei ohne Strich doch die Eleganz und Bestimmtheit einer Zeichnung zu bewahren.

Die Dadaisten und Surrealisten gaben den „papiers collés" einen Sinn, der ihnen eigentlich nicht zukam; es ist jedoch ihr Verdienst, die Aufmerksamkeit auf diese Werke gelenkt und zum erstenmal — wenn auch in ihrem Sinne — auf deren ungeheure Bedeutung hingewiesen zu haben. Aragon veröffentlichte seinen Aufsatz „La Peinture au défi" in dem Katalog jener Ausstellung, auf welcher die Galerie Gœmans im März 1930 eine größere Anzahl kubistischer, dadaistischer und surrealistischer Klebearbeiten zeigte. Abgesehen von einer Sonderausstellung mit „collages" von Max Ernst war dies wahrscheinlich die erste derartige Ausstellung in Frankreich. Einer der bedeutendsten Begründer und Anreger des Dadaismus, Tristan Tzara, der sich inzwischen den Surrealisten angeschlossen hatte, schrieb auch einige Jahre später den Text der Einladung zu der Ausstellung einiger Dutzend „papiers collés" von Picasso, die im Februar/März 1935 von der Galerie Pierre veranstaltet wurde. Tzara hatte über das gleiche Thema schon einen Aufsatz unter dem Titel „Das Klebebild oder das Sprichwort in der Malerei" in den „Cahiers d'Art" (Nr. 2, 1931, S. 61 ff.) veröffentlicht. Außerdem hielt er darüber 1953 einen Vortrag in Rom (s. Biblio.), den er im nächsten Jahr in Paris unter dem Titel „Picasso und die Poesie" wiederholte.

Es ist höchst aufschlußreich, über die kubistischen „papiers collés" die Ansichten Aragons und Tzaras denen D.-H. Kahnweilers gegenüberzustellen, der wohl als der scharfsinnigste und bestunterrichtete Kenner des Kubismus gelten darf.

Nach Aragon fesselt das „collage" unsere Aufmerksamkeit dadurch, „daß es dem alten Vorhaben der Malerei seinen wahren Sinn zurückgibt, indem es den Maler verhindert, sich dem Narzißmus, dem „art pour l'art" zu ergeben, und indem es ihn zu den magischen Praktiken zurückführt, in denen der Ursprung und die Rechtfertigung der von verschiedenen Religionen verbotenen bildlichen Darstellung zu suchen sind" („La Peinture au défi", S. 18).

Tzara wiederum schreibt in den „Cahiers d'Art" (s. oben): „Eine aus Zeitungspapier geschnittene und in eine Zeichnung oder ein Bild eingefügte Form verkörpert den Gemeinplatz, ein Stück gewohnter Alltagswirklichkeit innerhalb einer anderen, geisterschaffenen

Wirklichkeit.“ Diese Ansicht, die der des Dichters Apollinair sehr nahekommt („Montjoie“, 14. 3. 1913), wird von Tzara in seinem Vortrag wieder aufgenommen: „Picassos papiers collés, die ich einmal Sprichwörter in der Malerei genannt habe, bedeuten etwas Ähnliches wie die Verwendung von Gemeinplätzen und fertigen Sätzen in der Dichtung. Max Jacob, Pierre Reverdy haben sich dieses Mittels bedient, und die junge Generation der Zeitschrift Littérature, Aragon, Soupault, Eluard und ich selbst sind ihnen gefolgt“ (S. 194/95). Bekanntlich fanden solche „fertige Elemente“ auch in der Musik jener Zeit Verwendung, wobei es sich meist um Bruchstücke von Volksliedern handelte.

Anderseits schreibt D.-H. Kahnweiler: „Durch die Einfügung von zugeschnittenen Stücken Zeitungspapier und Tapete, von Drucksachen aller Art, von Stichen, von Wachstuchstreifen, usw. verfolgte man die Absicht, sich mehr denn je der Kunstfertigkeit des Pinsels zu entäußern, indem man die handgemalte Fläche durch diese fertigen Einzelstücke ersetzte. Gleichzeitig hätte man es auf einen gewissen Realismus abgesehen, dadurch daß man kurzerhand den Gegenstand selber in das Bild versetzte, was zugleich die Haltbarkeit eines Aufbaus bewies, der imstande war, diesen Fremdkörper zu verdauen.“ („Juan Gris“, S. 172; s. Biblio.)

Was jedoch Picasso betrifft, so hat Kahnweiler diese Untersuchung der von den Kubisten verfolgten Ziele folgendermaßen berichtigt: (S. 174): „Für ihn handelte es sich darum, die Mittel die harte Hand des Meisters spüren zu lassen, zu zeigen, daß es keine edlen Mittel gab, zu beweisen, daß der Maler seine Gefühle ebenso gut durch ein Stück Papier oder Pappe — später auch durch ein auf ein Brett genageltes Hemd — zu gestalten vermag wie durch Ölfarbe oder Gouache. Dies bedeutet einen Akt romantischer Ironie, der bestimmt ist, den Vorrang der schöpferischen Persönlichkeit vor dem Werk geltend zu machen.“

Es scheint überdies ratsam, sich zur Kennzeichnung der verschiedenen Arten von Klebebildern keiner anderen als der hier verwendeten — und weithin üblichen — Terminologie zu bedienen. Sie besitzt namentlich den Vorteil, den jeweils hervorstechenden Zug zu verdeutlichen. „papier collé“ markiert eine Absicht, „collage“ duldet den Zufall und alle möglichen Materialien, „papier découpé“ betont den Umriß, und damit die Zeichnung.

31. „Souvenir du Havre"

Öl auf Leinwand, 81 : 54 —Paris, Herbst 1912
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: signiert *(Picasso)*

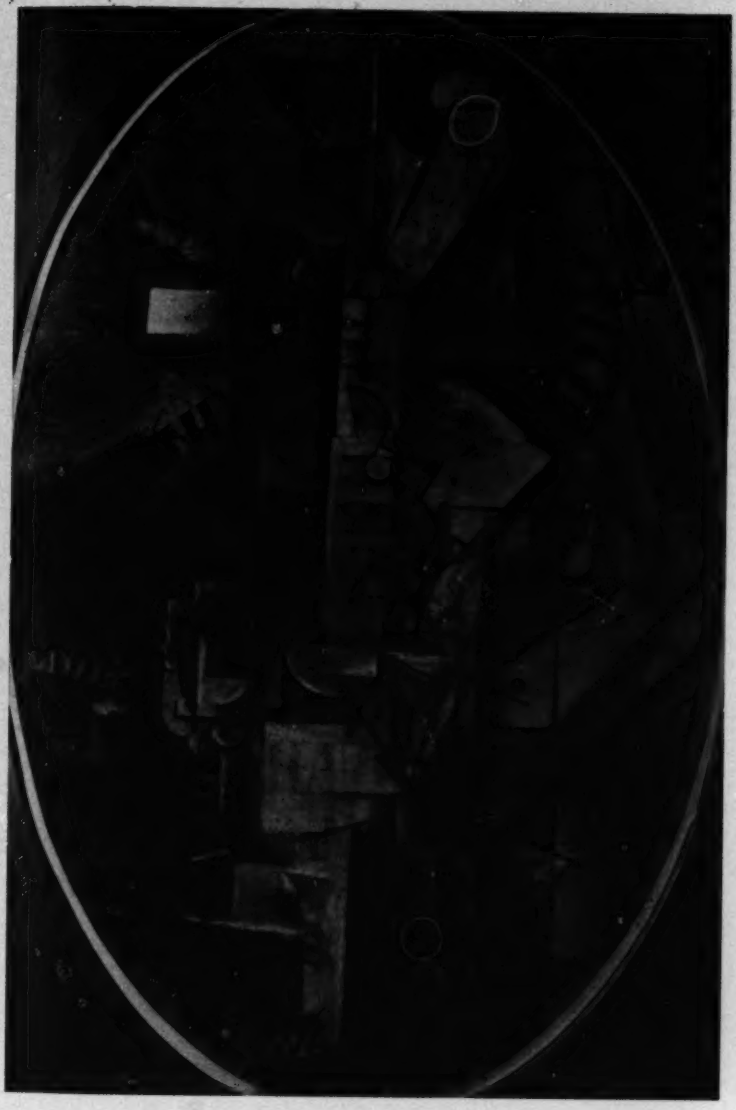
Picasso war mit Braque zusammen in Le Havre gewesen. Nach seiner Rückkehr malte er diese „Erinnerung an Le Havre", voller Anspielungen auf das, was er in jener Hafenstadt sah: Trinkglas wie überall, vor allem jedoch Tauwerk und Muscheln.

Ein ähnlicher Aufbau wie in diesem Werk, das von einer Art senkrechter Streifen beherrscht wird, findet sich häufig bei Bildern aus der Zeit zwischen den Sommern 1912 und 1913.

Dritte Auktion Kahnweiler (4. Juli 1922): Nr. 111 (Abbildung im Katalog).

Abbildungen: Z., Bd. 2a, Nr. 367.
C. A., Nr. 3/5, 1932, S. 109.
M., Tafel 24.
P., Nr. 32.

Privatbesitz, Paris.



32. Kopf eines Mannes

Geklebtes Papier und Zeichnung auf Papier, 62,5:47 — Paris, Winter 1912/13

Vorderseite: weder Signatur noch Datum

Rückseite: signiert *(Picasso)*

Man kennt etwa fünfundsiebzig „*papiers collés*" von Picasso. Bei allen, oder doch fast allen, dient ein Blatt Papier als Unterlage, während es bei Juan Gris stets eine Leinwand ist. An Stelle der Papiere haben bei Picasso in seltenen Fällen auch Gewebe, Wachstuch und andere Materialien Verwendung gefunden.

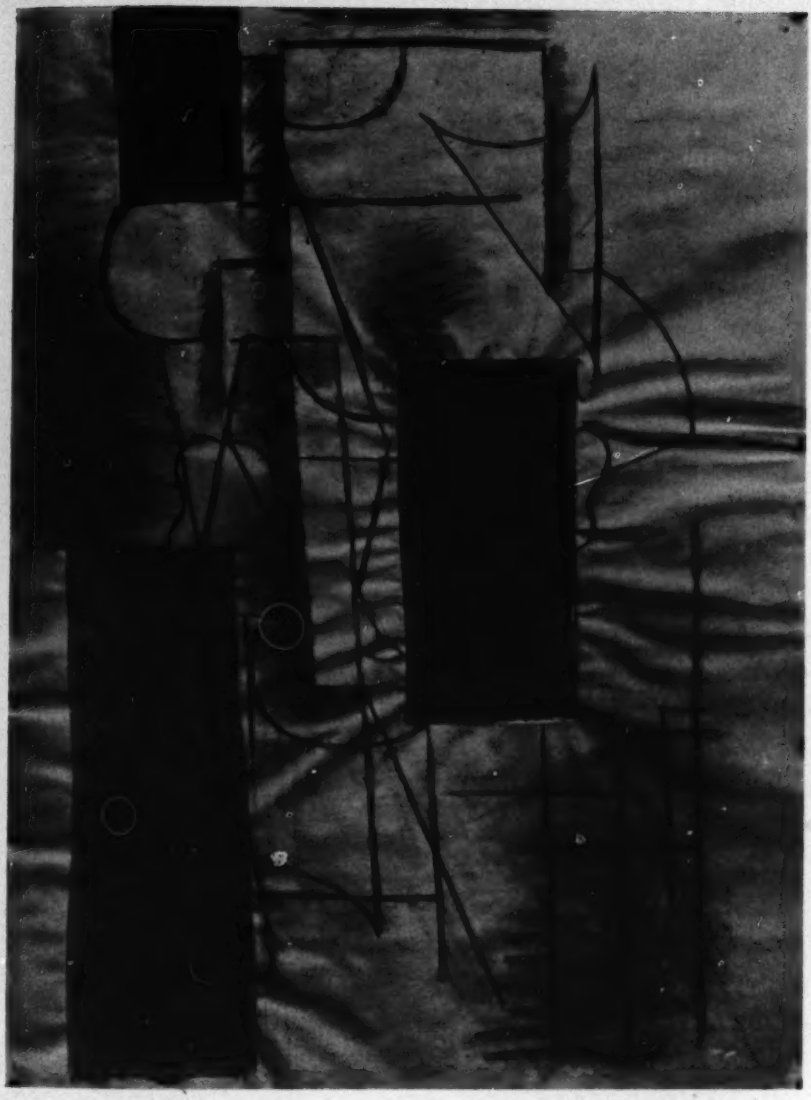
Es lassen sich in Picassos Werk zwei recht verschiedene Gruppen von „*papiers collés*" unterscheiden. Die eine besteht aus sehr durchsichtigen und mehr graphischen Arbeiten, von der Art des hier gezeigten; die andere aus kompakten Werken, wo die aufgeklebten Stücke fast die ganze Unterlage bedecken und größere Flächen bilden. Die beiden Gruppen entwickeln sich nebeneinander von 1912 bis 1914, mit einer anscheinenden Vorliebe für die zweite Manier zu Beginn des Jahres 1912 und auch noch 1914.

Die aufgeklebten Papiere sollen hier nicht, andeutungsweise oder genau, die Formen anzeigen, sondern räumlich wirken.

Auktionen Kahnweiler (1921 bis 1923).

Abbildungen: Z. Bd. 2b, Nr. 365.
C. A., Nr. 2, 1931 (S. 67) und Nr. 3/5, 1932 (S. 119).
P., Nr. 34.

Sammlung Tristan Tzara.



33. Flasche und Glas

Geklebtes Papier und Kohle auf Papier, 60 : 46 — Paris, Frühjahr 1913

Vorderseite: weder Signatur noch Datum

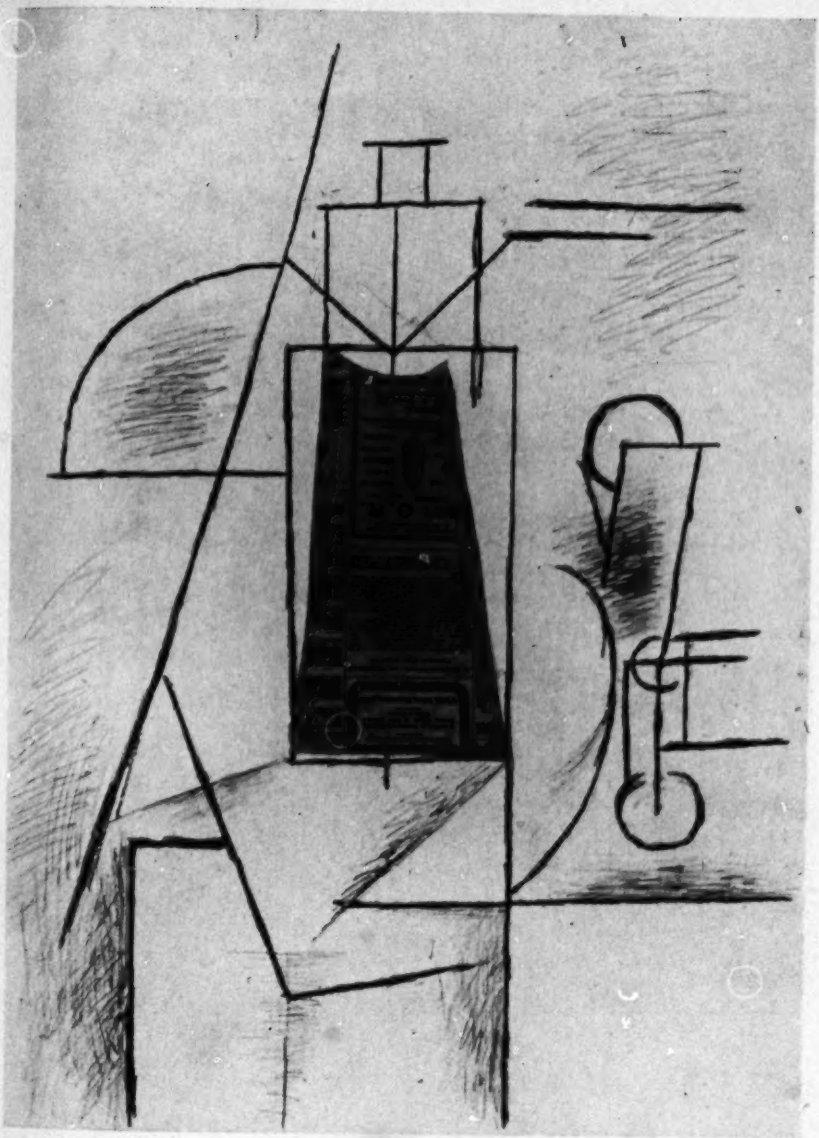
Rückseite: signiert oben *(Picasso)*

Dieses „*papier collé*" ist in der genannten Technik ein Beispiel für die ganz graphische und karge Gestaltungsweise: Die Bedeutung der Zeichnung überwiegt hier die des Wirklichkeitsfragments. Das folgende „*papier collé*" ist von ganz anderer Art.

Das Bild gehörte zu der Sammlung Georges Huguet.

Abbildung: Z. Bd. 2b, Nr. 424.

Galerie Berggruen & Cie, Paris.



34. Guitarre und Notenblatt (Valse)

Geklebtes Papier, Kohle und Pastell auf Papier,
56 : 61 — Paris, Winter 1912/13
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite:

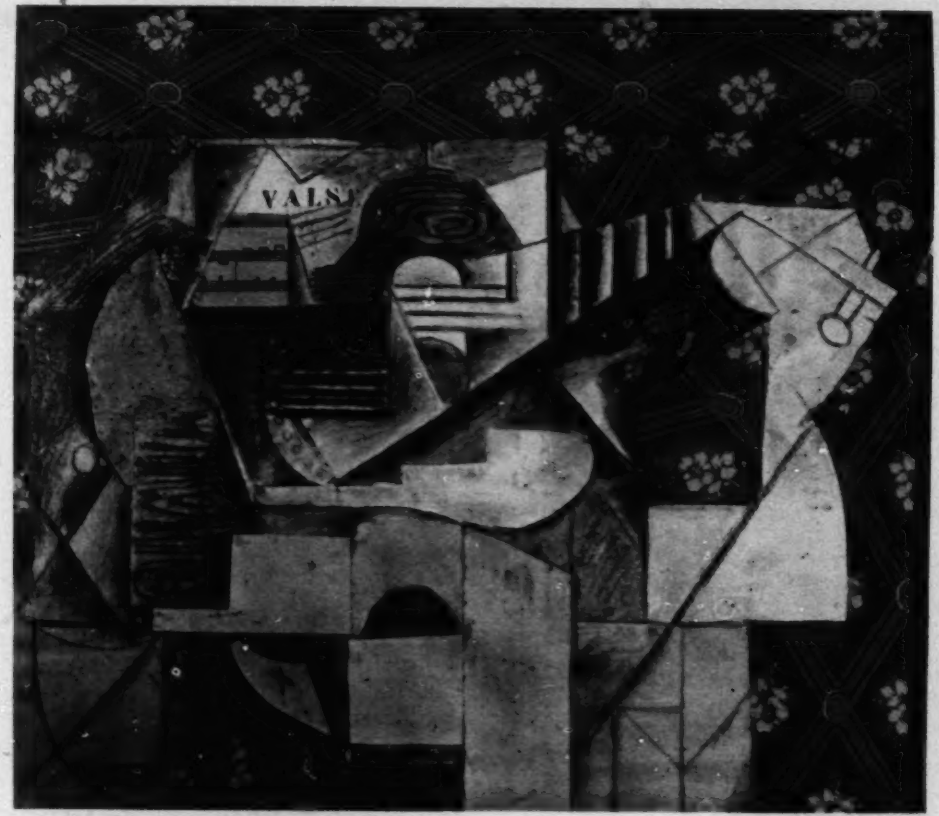
Dieses Papier-Klebebild steht völlig im Gegensatz zu dem vorigen. Das letztere ist ein fast stoffloses Werk, während das vorliegende ganz dicht gefüllt ist. Es gehört zu demjenigen Typ von „*papier collé*", dessen Untergrund zum großen Teil oder völlig bedeckt ist mit den vom Künstler in das Bild eingeführten Wirklichkeitsfragmenten.

Man wird bemerken, mit welcher Sorgfalt die Materie, die Form und die verschiedenen Teile der Guitarre beschrieben sind.

Es gibt ein gemaltes Werk, das dem vorliegenden in der Erfindung und allgemeinen Struktur sehr nahe steht (Z. Bd. 2b, 373).

Abbildungen: Z. Bd. 2b, Nr. 372.
C. A., Nr. 3/5, 1932, S. 122/123.

Privatsammlung, München.



Nr. 34

35. Der Student mit der Zeitung

Öl und Sand auf Leinwand, 72 : 60 — Paris, Winter 1913/14
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: signiert *(Picasso)*

Dieses Bild gehörte zu der zweiten Auktion Kahnweiler von 1921. Der Katalog verzeichnete es unter Nr. 204 und die dazugehörige Abbildung trug die Unterschrift „Stilleben". Unter der gleichen Bezeichnung findet das Bild sich in dem Katalog der Züricher Ausstellung von 1932 (Nr. 76).

Die Art, wie hier und auf dem folgenden Bild das Gesicht „bezeichnet" wird, zeigt eine gewisse Verwandtschaft zu der 1911 verwendeten (Nr. 29 und Z. Bd. 2a, 185). Zu diesem und dem folgenden Werk sind Zeichnungen vorhanden (Z. Bd. 6, 1171 und 1179). Zur Zeichnung der Hände siehe gleichfalls Z. (Bd. 6, 1257).

Zweite Auktion Kahnweiler (17./18. November 1921).

Abbildungen: Z. Bd. 2a, Nr. 443.
M., Tafel 34.
P., Nr. 41.

Privatbesitz, Paris.

36. Der Student mit der Pfeife

Öl, Sand und Papier auf Leinwand — Paris, Winter 1913/14

Vorderseite: weder Signatur noch Datum

Rückseite: keine Angaben (das Bild ist auf vier zusammengenähte Stück Leinwand gemalt)

Dieses Werk ist eine verfeinerte Variante des vorhergehenden Bildes. Das dort gemalte Barrett wird hier durch ein ausgeschnittenes Papier dargestellt. Für die Art, wie das Gesicht zeichenhaft angedeutet wird, gelten die gleichen Hinweise und Anmerkungen wie bei dem vorhergehenden Bild. Ein „*papier collé*" mit Zeichnungen, das Zervos für das Frühjahr 1913 (Bd. 2b, 421) ansetzt, zeigt eine offenkundige Ähnlichkeit mit dem Gesicht des Studenten. Es dürfte jedoch später entstanden sein, als der Verfasser angibt.

Ehemalige Sammlung Gertrude Stein.

Abbildungen: Z. Bd. 2b, Nr. 444.
C. A. Nr. 2, 1931 (S. 66) und Nr. 3/5, 1932 (S. 119).
B., S. 85.
P., Nr. 42.

Privatbesitz, Paris.

37. Porträt eines Mädchens

Öl auf Leinwand, 130 : 97 — Avignon 1914

Vorderseite: weder Signatur noch Datum

Rückseite: signiert *(Picasso)* und mit Kreide: *Portrait de jeune fille Avignon 1914*

Dieses bemerkenswerte Bild, eins der bezeichnendsten für den graziösen „Rokoko-Kubismus" von 1914, ist wirklich „augentäuschend" in dem Sinne, daß es eine gemalte Imitation von geklebtem Papier ist. Gewisse Einzelheiten, wie die Flamme im Herd, das kleine Bouquet, welches das Mädchen am Kleidausschnitt trägt, und diese Art „Boa" um ihre Schultern, werden betont durch Linien, die sie wie appliziert erscheinen lassen. Den Beweis der Augentäuschung liefert übrigens Zervos, in dessen Abbildungen von Klebebildern (Bd. 2b, S. 793-803) sich viele Details dieses Bildes wiederfinden: die Hände, die Flamme, das Bouquet am Kleid, die „Boa", Papier mit Blumenmuster. Das Tapetenpapier, welches auch ein anderes Gemälde dieser Periode nachahmt (heute in der Sammlung Sidney Janis, Z. Bd. 2b, 523) wurde unseres Wissens bei den Klebebildern nie verwendet.

Das Bild wird oft mit dem Titel „Porträt auf grünem Grund" bezeichnet.

Man kennt zwei mit diesem Werk zusammenhängende Zeichnungen (Z. Bd. 6, 1186 und 1188).

Abbildungen: Z. Bd. 2b, Nr. 528.
G. P., S. 34.
P., 43.

Sammlung Georges Salles.

38. Der kleine Tisch

Öl und Papier auf Leinwand, 130 : 89 — 1914
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite:

Dieses Bild ist ein schönes Beispiel für das kubistische Stilleben: ein Musikinstrument, ein Glas, eine Pfeife und eine Zeitung sind die gegenständlichen Bestandteile, zu denen sich noch eine Flasche von *Bass* (englische Biersorte) gesellt, die so häufig in den Werken vor 1914 erscheint.

Im Gegensatz zu Juan Gris, der „Realitätsfragmente" ausschließlich auf Leinwand klebte, ist es bei Picasso selten, daß er in der Technik der „*collage*" als Untergrund statt Papier einen anderen Träger benutzt, wie es hier der Fall ist. — Der Gegensatz von Papier und Malerei, von sehr durchgeführten, subtil „modulierten" Teilen zu solchen, die nur von Zeichnung belebt sind, gibt diesem Werk einen besonderen Charakter von Lebendigkeit und Seltenheit.

Die Übereinanderordnung perspektivischer Ebenen ist hier sehr deutlich: die in der Wirklichkeit hintereinanderliegenden Gegenstände sind im Bild übereinander gesetzt. „*Plans superposés*" (sich überlagernde Flächen), nach Kahnweiler durch afrikanische Kunst angeregt, sind weniger entschieden verwendet als bei dem Harlekin von 1915 (Nr. 40).

Andere, im gleichen Geist behandelte Werke sind bekannt (Z. Bd. 2b, 533).

Abbildung nicht bekannt.

Kunstmuseum Basel.

39. Stilleben in einer Landschaft

Öl auf Leinwand, 62 : 75 — 1915
Vorderseite: links oben eine Signatur aus dem Jahre 1952 *(Picasso)*
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Der bereits erwähnte Einfluß der Klebepapiere und Tapeten (vgl. Nr. 38) ist hier besonders auffällig. Die 1914 zum erstenmal auftretende „Tüpfelung" ist nach 1917 kaum noch anzutreffen.
Man kennt kein anderes Werk Picassos, das derart ein Stilleben mit einer Landschaft vereinigt.

Abbildungen: Z. Bd. 2b, Nr. 541.
C. A. Nr. 5, 1930, S. 237.
P., Nr. 45.

Sammlung H. Berggruen, Paris.

Nr. 39

40. Harlekin

Öl auf Leinwand, 183,5 : 105 — 1915
Vorderseite: Signatur und Datum rechts unten *(Picasso 1915)*
Rückseite:

Diese Komposition in ihrer stark geometrischen Art wurde im gleichen Jahre gemalt, in dem das „naturalistische" Porträt von Ambroise Vollard entstand, das erste einer kleinen Reihe, zu der auch die Bildnisse von Max Jacob und Guillaume Apollinaire gehören. Zahlreiche Zeichnungen und Gouaches, bei denen die Figur des Harlekins sich manchmal in ein wirbelndes Tänzerpaar verwandelt, wurden im Zusammenhang mit dieser Komposition ausgeführt (Z. Bd. 2b, 554, 556/559, 925 und Bd. 6, 1328, 1332/1334). Ein Werk von 1913 oder 1914 (Z. Bd. 6, 1180) verwendet schon für eine Flasche und ein Glas die in die Länge gezogene Form, in der hier der Harlekin erscheint.

Das Bild stellt eins der deutlichsten Beispiele dar für das, was D.-H. Kahnweiler *„plans superposés"* (sich überlagernde Flächen) nennt, ein Verfahren, zu dem gewisse afrikanische Kunstwerke den Maler ermutigt hatten.

Abbildungen: Z. Bd. 2b, Nr. 555.
N. C., Tafel 88.
B., S. 92.

Museum of Modern Art, New York.

41. Sitzender Pierrot

Öl auf Leinwand, 92 : 73 — Paris 1918
Vorderseite: Signatur und Datum links unten *(Picasso 18)*
Rückseite: keine Angaben

Bekanntlich spielten die erfundenen Gestalten des Theaters seit jeher eine große Rolle in Picassos Werk; besonders häufig wurden sie jedoch, nachdem der Maler 1917 begonnen hatte, für das Russische Ballett zu arbeiten (Z. Bd. 3, 4 und 5).

Diese Figur ist eines der zahllosen Beispiele jener Fähigkeit, die Picasso nach 1915/17 gestattet, die Gegenstände der Außenwelt entweder unmittelbar darzustellen oder nur ein formales Äquivalent zu liefern, das bald aus sorgfältig ausgearbeiteten Zeichen besteht, bald einem plötzlichen Einfall entspringt. Aus dem gleichen Jahr ist ein „Harlekin" vorhanden, bei dem die Formen, im Gegensatz zu diesem „Pierrot", einer strengen Geometrie unterworfen sind (Z. Bd. 3, 160).

Zu diesem Bild ist auch eine Zeichnung vorhanden (Z. Bd. 3, 130).

Abbildungen: Z. Bd. 3, Nr. 137.
G. P., Abb. S. 40/41.
N. C., S. 96.
B., S. 104.
„*Picasso*", Skira 1953 (S. Biblio.), farbige Reproduktion, S. 69.
P., Nr. 47.

The Museum of Modern Art, New York.

42. Stilleben auf kleinem Tisch

Öl auf Leinwand, 116 : 73 — 1919
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben

Das Thema des „Stillebens auf kleinem Tisch, vor offenem Fenster" erscheint zum ersten Male 1919 in Saint-Raphaël, während Picassos erstem Aufenthalt an der Côte d'Azur. Es wird alsbald von großer Wichtigkeit: man kennt ungefähr zwanzig Arbeiten aus dem Jahre 1919 (Zeichnungen, Aquarelle oder Gemälde), die es behandeln (Z. Bd. 3, passim, und Bd. 6, 1354, 1355 und 1356); Picassos erste Original-Lithographie bedient sich gleichfalls dieses Themas, und zwar eben aus Anlaß einer Ausstellung der in Saint-Raphaël entstandenen Zeichnungen und Aquarelle, die Paul Rosenberg vom 20. Oktober bis 15. November 1919 in seiner Galerie zeigte: sie schmückte die Einladungskarte (Mr. Bd. I, S. 15).

Das Thema wird bis 1925 beibehalten (Nr. 53); während jedoch die Arbeiten von 1919 stets im Hochformat und nur ausnahmsweise in ungewöhnlichen Maßen gehalten sind, bieten sich die späteren gewöhnlich in einem großen Querformat.

Eine dem hier gezeigten Bild sehr verwandte Arbeit (Z. Bd. 3, 437) befindet sich im Smith College Museum of Art in Northampton (USA). Auch ein anderes, 1920 in Paris entstandenes Bild zeigt gewisse auffällige Ähnlichkeiten (insbesondere das feine Wellenmuster in der oberen Bildhälfte).

Abbildungen: Z. Bd. 6, Nr. 1356.
M., Tafel 37.
P., Nr. 48.

Im Besitz des Künstlers.

43. Stilleben auf einer Kommode

Öl auf Leinwand, 81 : 100 — 1919
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Dieses Stilleben und das vorhergehende, beide 1919 entstanden, zeigen den Reichtum der Ausdrucksmittel, über die Picasso hinfort verfügt. Nimmt ein gewisser „Naturalismus" in seinem zeichnerischen Werk ab 1915 einen breiteren Raum ein (Porträts von Vollard, Max Jacob, usw.), so erscheint er in dem malerischen Werk doch erst seit 1917, dem Jahr seiner italienischen Reise und seiner Mitarbeit bei dem Russischen Ballett (Z. Bd. 3, 40). Wie diese Mitarbeit endet die „naturalistische" Periode auch in der Malerei mit dem Jahre 1924 (Z. Bd. 5, 250), während sie in dem zeichnerischen Werk und der Graphik noch lange fortdauert. Es handelt sich bei diesen Werken um die sogenannte „neoklassizistische Periode", deren wichtigste Arbeiten aus den Jahren zwischen 1920 und 1924 stammen. Gleichzeitig entstehen ununterbrochen weitere „kubistische" Arbeiten.

Man beachte die ausgesprochen zeichnerische Art, mit der die plastischen Formen behandelt sind (vgl. Nr. 47).

Abbildungen: Z. Bd. 3, Nr. 443.
M., Tafel 38.
P., Nr. 49.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 43

44. Die Guitarre

Öl auf Leinwand, 65,5 : 92,5 — Paris 1920
Vorderseite: Signatur und Datum rechts unten *(Picasso 20)*
Rückseite:

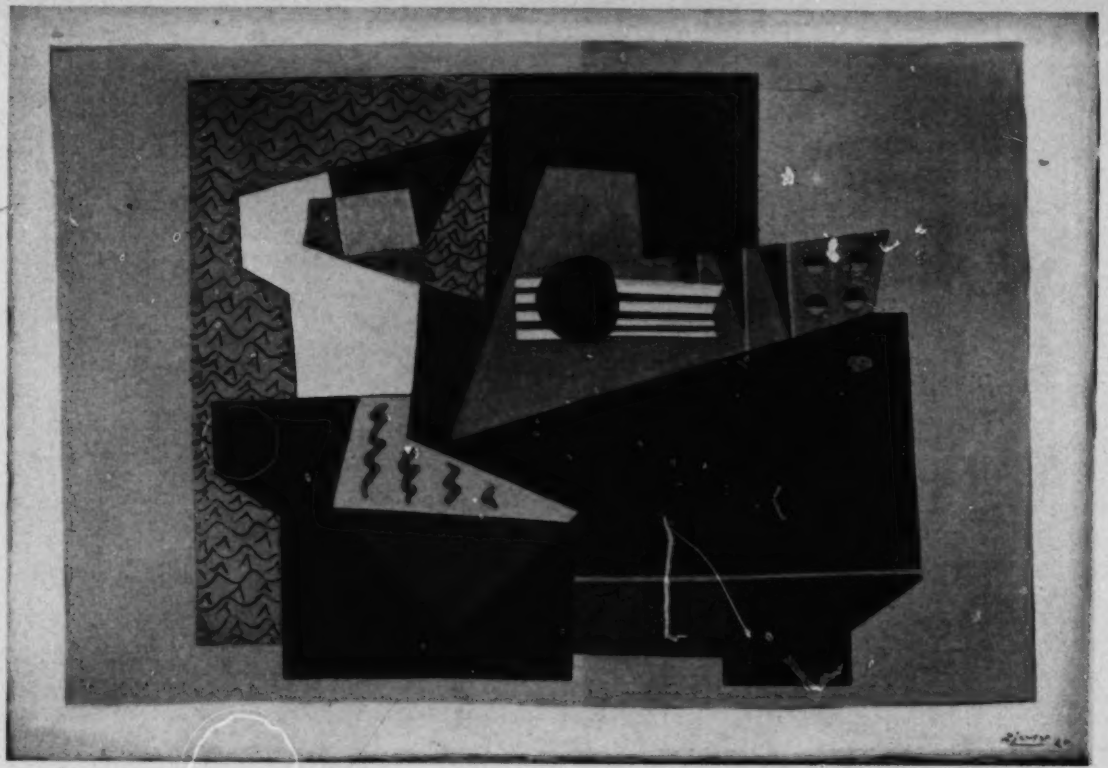
Dieses Bild steht durch seine geometrische Klarheit und seine großen Farbflächen den Stilleben meist kleinen Formats von 1918/19 nahe, in denen Maurice Raynal eine „kristallinische" Periode zu erkennen glaubt. Aber es gehört auch in die Serie der Stilleben mit einem kleinen Tisch vor geöffnetem Fenster, die der Künstler während und nach seinem ersten Aufenthalt an der Mittelmeerküste 1919 malte.

Die Wellenlinien, die den Hintergrund des Bildes beleben, finden sich in anderen Werken dieser Epoche wieder (Nr. 42; Z. Bd. 4, 74).

Man kennt noch eine Variante dieses Bildes (Z. Bd. 4, 198) und viele andere im gleichen Geiste gemalte Bilder (Z. Bd. 4, 94, 95, 216, 259, 334 usw.).

Abbildung: Z. Bd. 4, Nr. 190.

Kunstmuseum Basel.
(Emanuel Hoffmann-Stiftung).



Nr. 44

45. Landschaft

Öl auf Leinwand, 51 : 68 — Juan-les-Pins 1920
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Seit seinem Aufenthalt in Horta de Ebro (Horta de San Juan) bis zum Beginn seiner häufigen Reisen an die Côte d'Azur (Saint-Raphaël, 1919) hat Picasso so gut wie keine Landschaften *gemalt*. Sämtliche vor 1940 ausgeführten Landschaften sind in kleinem Format gehalten. Die an der Côte d'Azur gemalten Landschaften (mit Ausnahme der von Vallauris) haben alle diesen hellfarbig leuchtenden, etwas künstlichen „Dekor". (Z. Bd. 5, 329/332, zeigen ebenfalls in Juan-les-Pins gemalte Landschaften, aus dem Jahre 1924).

Die durchgängige Verwendung gewisser graphischer Elemente (Wellenlinien oder Geraden) kehrt in den zwischen 1922 und 1924 entstandenen Bildern wieder.

Die als ein Auge geformte Sonne gleicht dem Beleuchtungskörper (falsche Sonne) auf „*Guernica*" und der Sonne auf dem Bild „*Der Frieden*" (1952).

Abbildungen: Z. Bd. 4, Nr. 107.
N. C., S. 101.
B., S. 112.
S. P., Tafel 9.
P., Nr. 50.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 45

46. Gitarre, Flasche und Kompottschale

Öl auf Leinwand, 100 : 90 — 1921
Vorderseite: Datum rechts unten *(10. 4. 1921)*
Rückseite: keine Angaben

Die im Laufe des Jahres 1921 entstandenen Arbeiten sind von großer Vielfalt (vgl. Nr. 49). Dieses in Form und Farbe sanfte Stilleben ist unzweifelhaft von der Pastellmalerei beeinflußt, deren Picasso sich damals seit Ende 1920 in großem Umfang bedient. Zwei weitere in der gleichen Technik ausgeführte Arbeiten (Z. Bd. 4, 260 und 261) scheinen Wiederholungen unseres Bildes zu sein. Die Trennung von Zeichnung und Farbe ist hier völlig durchgeführt: wie auf den beiden anderen Beispielen fügt sich zu großen farbigen Flächen eine spärliche Zeichnung, welche die einzelnen Gegenstände markiert.

Abbildungen: Z. Bd. 6, Nr. 1426.
M., Tafel 40.
„*Picasso*", Skira 1953 (s. Biblio.), farbiges Titelbild.
P., Nr. 51.

Im Besitz des Künstlers.

47. Stilleben mit Brotlaib

Öl auf Leinwand, 101 : 128 — Fontainebleau 1921
Vorderseite: Signatur links unten (*Picasso*)
Rückseite: keine Angaben

Dieses große Stilleben zeugt von der zwischen 1917 und 1924 fortlaufend wirksamen „naturalistischen" Neigung des Künstlers. Gemalte oder gezeichnete Stilleben des gleichen Typs entstehen seit 1919 (Nr. 43, Z. Bd. 3, 273, 275, 276).

Die Bemerkung zu Nr. 43 über die graphische Behandlung der Modellierung durch Hinzufügung von zeichnerischen Schraffuren gilt auch hier.

Die zurückhaltende Palette ist die gleiche wie bei den gleichzeitig in Fontainebleau gemalten „Drei Frauen am Brunnen" (Nr. 49), aber sie steht in größtem Gegensatz zu der Farbkraft der zwei Fassungen der „Drei Musikanten mit Masken", die auch in dieser Periode entstanden sind.

Abbildungen: Z. Bd. 4, Nr. 285.
P. Nr. 52.

Privatsammlung, Paris.

Nr. 47

48. Mutter und Kind

Öl auf Leinwand, 154 : 104 — 1921
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben

Abgesehen von einigen Beispielen vor der kubistischen Periode und dem Porträt von Mme Rosenberg mit ihrer Tochter aus dem Jahre 1918 (Z. Bd. 3, 242), erscheint das Thema „Mutter und Kind" in Picassos Werk mit dem Jahre 1921, nachdem ihm im Februar sein Sohn Paul geboren worden war. Dieses und das folgende Jahr hindurch ist es eines seiner Lieblingsthemen, von dem man zwölf gemalte Versionen kennt (Z. Bd. 4, 266, 286, 289, 299, 300, 311, 370, 371, 384, 455; Bd. 6, 1392 und 1397).

Von der hier gezeigten Fassung sind zwei Zeichnungen vorhanden (Z. Bd. 4, 266 und 300).

In den Gesichtszügen, der Kopfhaltung, der Art, wie die linke Hand auf dem linken Bein ruht und wie die Gewandfalten behandelt sind (rechts kanneliert, links drapiert) steht die Gestalt der Mutter der rechts sitzenden Frau der folgenden Komposition „Drei Frauen am Brunnen" nahe, die 1921 in Fontainebleau entstand.

Abbildungen: Z. Bd. 6, Nr. 1397.
M., Tafel 41.
P., Nr. 53.

Im Besitz des Künstlers.

49. Drei Frauen am Brunnen

Öl auf Leinwand, 230 : 165 — Fontainebleau 1921
Vorderseite: Signatur und Datum unten rechts *(Picasso 21)*
Rückseite: keine Angaben

Diese bedeutende Komposition darf als das Hauptwerk der neoklassizistischen Periode gelten. Das Bild entstand in Fontainebleau, wo Olga Picasso im Sommer 1921 nach der Geburt ihres Sohnes zur Erholung weilte. Die Anregung zu diesem Thema empfing Picasso wahrscheinlich aus dem Namen der Stadt, wo er sich damals aufhielt. Dem gleichen Aufenthalt verdanken wir eine Allegorie der Quelle, des Brunnens oder Flusses (Z. Bd. 4, 301 bis 304). Die skulpturhafte Mächtigkeit der Gestalten findet sich in noch verstärktem Maße auf anderen Werken des gleichen Jahres (Z. Bd. 4, 278, 280 und 281).

Die Bedeutung, die Picasso diesem Werk beilegte, wird durch die große Anzahl von Entwürfen bezeugt (Z. Bd. 4, 312, 313, [Pastell], 314/16, 318/21 und Bd. 6, 1421), sowie durch die zahlreichen Zeichnungen und Pastelle von Einzelheiten (Gesichter und Hände), die sich erhalten haben (Z. Bd. 4, 323, 324, 337, 344/46).

Auf einigen dieser Entwürfe hat die Frau rechts die Beine übereinandergeschlagen und die Hände unter dem linken Knie verschlungen, wie es zwei kleine Studienblätter dieser Gestalt vorschlagen (Z. Bd. 4, 283 und 284). Nur auf dreien (313, 316 und 1421) von den zehn Entwürfen befindet sich die Mittelfigur hinter dem Felsen wie in der endgültigen Fassung.

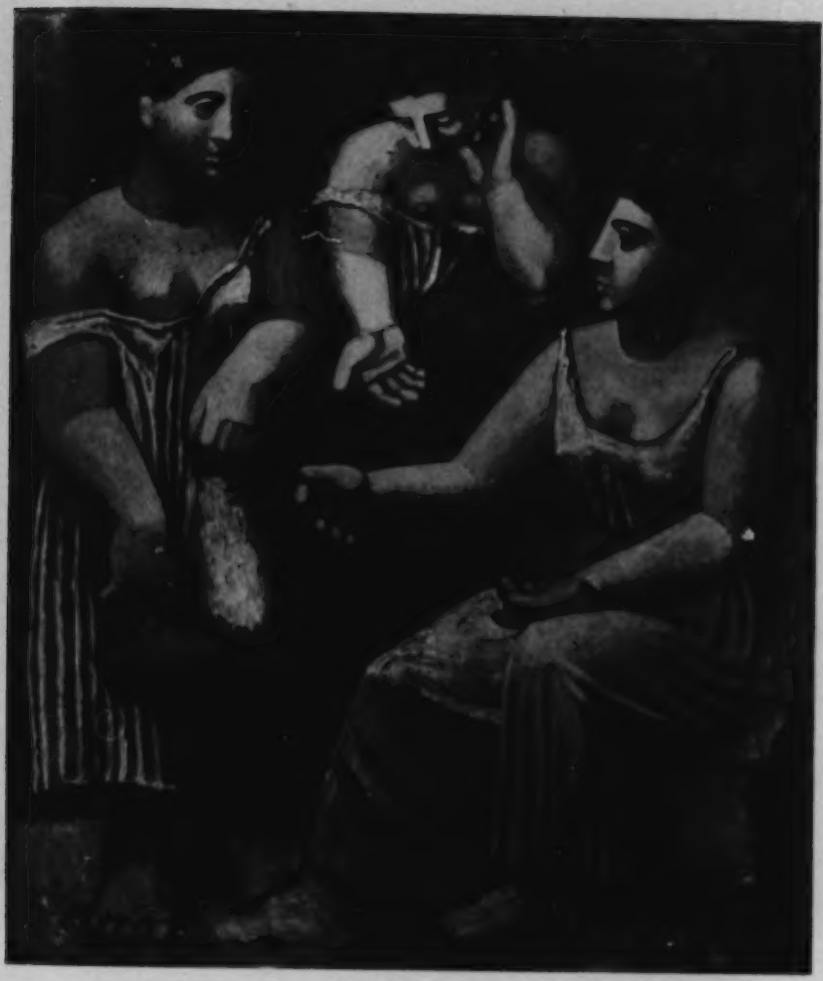
Es gibt übrigens zwei Radierungen mit dem gleichen Thema: „Die Quelle" und „am Brunnen" (G. 61 und 64).

Die römische Fülle des Werkes, die Kannelierung der Gewandfalten scheinen Erinnerungen an die italienische Reise des Künstlers (1917) zu sein.

Ehemalige Sammlung Carlo Frua de Angeli.

Abbildung: Z. Bd. 4, Nr. 322.
P., Nr. 54.

The Museum of Modern Art, New York.



50. Frau im Hemd

Öl auf Leinwand, 116 : 73 — 1921
Vorderseite: Signatur und Datum rechts unten *(Picasso 21)*
Rückseite:

Die „neoklassizistische" Periode erscheint 1920 im Werk Picassos und stellt eine Nachwirkung der Italienreise des Künstlers von 1917 dar. Der römische Einfluß ist in allen Werken dieser Zeit spürbar.

Die Figur scheint der linken Gestalt in der vorigen Komposition verwandt. Die Fülle des Volumens und die Sorgfalt der Modellierung sind hier noch gesteigert.

Abbildungen: Z. Bd. 4, Nr. 328.
Z. h., Tafel XIV.
L., Tafel 12.
M., Tafel 43.
S. P., Tafel 10.

Sammlung Ingeborg Eichmann, Zürich.

51. Stilleben mit Gitarre

Öl auf Leinwand, 83 : 102,5 — 1922
Vorderseite: Signatur und Datum links unten *(Picasso 22)*
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

Die Gitarre und das Glas stehen auf einem Kamin oder Tisch. 1922 malte Picasso insgesamt ungefähr dreissig Stilleben, meist von kleinen Ausmaßen, die sich alle, mehr noch als das hier gezeigte, durch die Leuchtkraft und Einfachheit der farbigen Flächen auszeichnen, sowie durch die durchgehende Verwendung enger gleichlaufender Striche, die offenbar die Aufgabe haben, der Malfläche eine Art Vibrato zu verleihen und die Töne gewissermaßen zu „brechen". Sehr merkwürdige Versuche in dieser Technik, die augenscheinlich denen des Impressionismus verwandt sind, hatten Picasso schon 1917 beschäftigt (Z. Bd. 3, 43, 45 und 96).
Die übrigen Stilleben der gleichen Serie sind meistens vor sehr hellem Hintergrund gemalt.

Abbildungen: Z. Bd. 4, Nr. 418 (unter dem Titel: Glas und Gitarre).
C. A., Nr. 5, 1930, S. 253.
G. P., S. 46.
S. P., Tafel 12.
P., Nr. 57.

Galerie Rosengart, Luzern.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

Nr. 51

52. Paul

Öl auf Leinwand, 27 : 22 — 1923
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(14. 4. 1923)*

Dieses Porträt seines damals etwa zweijährigen Sohnes steht einem anderen Bild des gleichen Jahres nahe, das ein Kind auf einem Esel zeigt (Z. Bd. 6, 1429) und von dem man weiß, daß Picasso die Anregung dazu von einer Photographie empfing („Du", 1954, Tafel 3, s. Biblio.).

Bei Z. irrtümlich auf das Jahr 1924 datiert.

Abbildungen: Z. Bd. 3, Nr. 180.
C. A., Nr. 3/5, 1932, S. 150/51.
P., Nr. 59.

Im Besitz des Künstlers.

53. Der Vogelkäfig

Öl auf Leinwand, 200 : 140 — Paris 1923
Vorderseite: links unten signiert *(Picasso)*
Rückseite:

Auch hier handelt es sich, wie so oft in jener Zeit, (Nr. 42) um ein „Stilleben auf kleinem Tisch, vor offenem Fenster". Die Art, wie die Früchte auf dem Teller angedeutet sind, findet sich ähnlich schon ein wenig früher, auf einem Bilde aus dem Jahre 1921 (Z. Bd. 4, 335), während die Verwendung eines gezackten „Festons", um die Umrisse der Gegenstände zu verdeutlichen, auch noch im folgenden Jahr begegnet (Z. Bd. 5, 225). Diese Zacken scheinen dazu bestimmt, die Strenge der Umrisse zu mildern und eine Art Übergang zu schaffen, während sie gleichzeitig den dekorativen Reichtum des Bildes steigern.

Der Vogelkäfig kehrt auch auf anderen Bildern des Malers wieder (Z. Bd. 3, 258; Bd. 5, 456).

Abbildung: Z. Bd. 5, Nr. 84.
P., Nr. 60.

Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York.

54. Guitarre, Glas und Fruchtschale

Öl auf Leinwand, 97 : 130 — 1924
Vorderseite: Signatur und Datum rechts unten *(Picasso 24)*
Rückseite:

Neben den strahlenden Stilleben dieser Periode gibt es andere, die, wie das vorliegende, durch dichte Materie, zurückhaltende Palette und durch gewisse schwere Kurven den Ausdruck gewichtigen Ernstes erhalten.

Bei dieser Gruppe von Werken, in denen die weiche Kurve vorherrscht, hat Alfred H. Barr von „*cubisme curviligne*" gesprochen. Beispiele dafür findet man zwischen 1923 und 1925 (Z. Bd. 5, 280, 375, 446 usw).

Abbildungen: Z. Bd. 5, Nr. 252.
G. P., S. 56/57.

Kunsthaus Zürich.

Nr. 54

55. **Komposition in Braun und Weiß** (Guitarre und Fruchtschale)

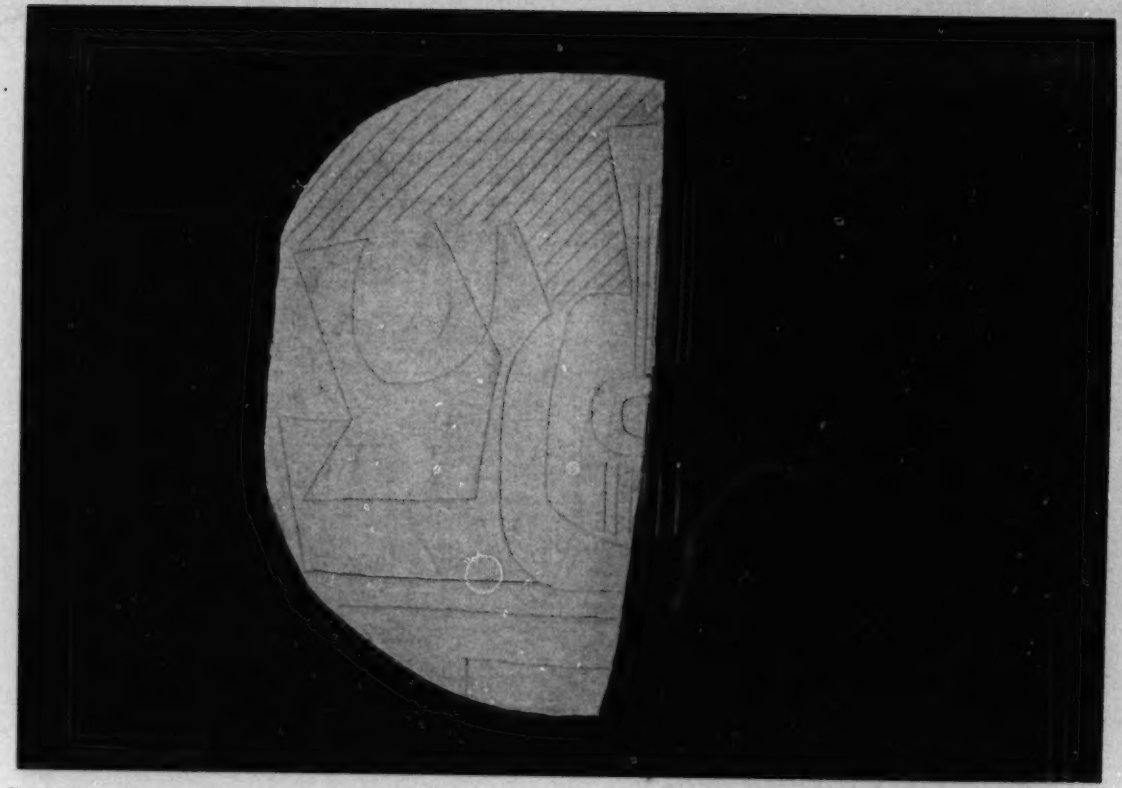
Öl auf Leinwand, 77 : 105 — 1924
Vorderseite: Signatur und Datum rechts unten *(Picasso 24)*
Rückseite:

Man kennt aus dieser Periode kein anderes Bild von so dunkler Farbenwahl und so einfacher Komposition, dessen Zeichnung zugleich Schärfe und Klarheit mit Zurückhaltung verbindet. Die Zeichnung, obwohl in die Malerei eingeritzt, wirkt wie über die Farbflächen darübergelegt, um die Gegenstände zu bezeichnen und festzulegen.

Ähnliche Beziehungen zwischen Zeichnung und Farbe kann man 1922 und an gewissen Werken des gleichen Jahres 1924 feststellen.

Abbildungen: Z. Bd. 5, Nr. 378.
S. P., Tafel 16.

Sammlung Fritz Gygi, Bern.



No. 33

56. Stilleben mit Büste und Palette

Öl auf Leinwand, 97 : 130 — 1925
Vorderseite: Signatur und Datum links unten *(Picasso 25)*
Rückseite: keine Angaben

Auch dieses Werk gehört noch zu der bedeutenden Folge der „Stilleben vor einem Fenster". Wie viele der im gleichen Jahr entstandenen Stilleben zeigt es nicht den farbigen Prunk derjenigen aus den Jahren 1923 und 1924. Das Jahr 1925 begünstigt eher die stets gedämpften Erdfarben, die schon 1923 in ähnlichen Werken gerne Verwendung fanden (Z. Bd. 5, 89).

Hinsichtlich des Aufbaus und der dargestellten Gegenstände vergleiche man dieses Bild mit dem im Pariser Musée National de l'Art Moderne befindlichen (Z. Bd. 5, 377): die dortige Partitur ist hier durch eine Palette ersetzt. Auf beiden Bildern sind die Umrißlinien mit der harten Spitze des Pinsels eingekratzt.

Abbildungen: Z. Bd. 5, Nr. 380 (Titel und Maße fehlerhaft).
P., Nr. 64.

Privatbesitz.

Nr. 56

57. Der Tanz

Öl auf Leinwand, 215 : 140 — 1925
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben

Dieses Werk, eines der schönsten von Picasso, stammt aus der Zeit der großen und prächtigen Stilleben. Obwohl es in dem gleichen Jahr entsteht wie die „Frau mit Mandoline" (P. 65), die so beruhigt und ausgewogen wirkt, kündigen sich hier doch bereits neue Tendenzen an, die allerdings erst im folgenden Jahre unter dem Einfluß des Surrealismus*) eigentlich zum Durchbruch kommen werden. Wie bekannt, nahm Picasso 1925 an der Ausstellung surrealistischer Maler teil, die von Pierre Loeb veranstaltet wurde.

Die Tänzerin links mit ihren so kühn „umerfundenen" Formen deutet bereits auf künftige „Imaginationen".

Picasso, dessen Frau Tänzerin war und der bis 1924 als Mitarbeiter für Djagilews Russisches Ballett tätig war, mag des öfteren solchen Tanzproben beigewohnt haben.

Abbildungen: Z. Bd. 5, Nr. 426.
C. A., Nr. 3/5, 1932, S. 162.
N. C., S. 124.
B., Tafel 142.
S. P., Tafel 17.
P., Nr. 66.

Im Besitz des Künstlers.

*) Siehe die folgende Seite

E VII, 57

Am 3. Juni 1955, drei Tage vor der Eröffnung der Pariser Picasso-Ausstellung, übergab D.-H. Kahnweiler Picasso die Aushängebogen des französischen Kataloges. Nach einer aufmerksamen Lektüre von zwei Stunden erklärte der Künstler seinem alten Freunde, daß ihm keinerlei ernsthafte Fehler oder falsche Angaben aufgefallen seien. Nur in einem Punkte, was nämlich den in den Texten zu einigen Bildern behaupteten frühen Einfluß des Surrealismus auf sein Werk betreffe, müsse er widersprechen. Einen solchen Einfluß, namentlich auf seine Zeichnungen, könne er erst für das Jahr 1933 zugeben, für die Zeit seiner ehelichen Schwierigkeiten, die bald darauf zur Trennung von seiner Frau führen sollten.

Obwohl das Urteil eines Künstlers über die Einflüsse, denen er, oft ohne sein Wissen, unterworfen war, nicht unbedingt gilt, so wird man Picasso doch in diesem Punkte Recht geben müssen; wie schon die Surrealisten selbst, wie die Mehrzahl der Autoren, die sich mit seinem Werk befaßten, hat auch der Verfasser dieses Kataloges sich durch den befremdlichen, absonderlichen, „anstössigen" Anblick gewisser „Zeichen", ebenso wie durch die Kraft der Phantasie (genauer: der Erfindung) täuschen lassen. Daß einige Werke Picassos

1925 auf der Pariser Ausstellung surrealistischer Malerei zu sehen waren, besagt keineswegs, daß Picasso damals eine Verwandtschaft zwischen diesen Werken und denen der Surrealisten empfunden und anerkannt hätte; seine Teilnahme an dieser Ausstellung wurde von den Surrealisten selbst entschieden und veranlaßt (einige von ihnen hatten ja verschiedene seiner Bilder auf den Auktionen Kahnweiler erworben).

Was Picassos Werke vor allem von denen der Surrealisten unterscheidet, ist der stets bewahrte und gesteigerte Zusammenhalt ihrer Welt. Die Assoziation bewirkt bei ihm niemals (außer im Jahre 1933) jene Verfremdung des Gegenstandes und jene Schönheit des Heterogenen wie sie Lautréamont, der Dichter der „Gesänge Maldorors", in dem „zufälligen Zusammentreffen einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Sektionstisch" entdeckte. Die „Zeichen", die Picasso nach 1925 findet, unterscheiden sich von den früheren einzig durch ihre größere Freiheit; zwischen beiden besteht im Grunde kein Unterschied der Art, sondern nur des Grades. Es bliebe jedoch zu untersuchen, wie weit die surrealistischen Impulse Picasso in jener Zeit dazu verhalfen, daß er sich so gänzlich befreite.

58. Das Atelier der Modistin*

Öl auf Leinwand, 172 : 256 — 1926
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben

Diese grau in grau gehaltene Komposition voll lebhaft bewegter, wellenartiger Kurven entsteht zwischen der leuchtenden, ungestümen Darstellung des *Tanzes* (Nr. 57) und dem *Atelier* von 1927/28 (Nr. 62) mit seinen reinen Tönen und der streng „geometrischen" Zeichnung. Wie man bereits feststellen konnte, geht Picasso häufig, bisweilen in einem sehr kurzen Zeitraum, von einer Ausdrucksform zu einer anderen über, die geradezu das Gegenteil der ersten zu sein scheint.

Das Helldunkel wird hier durch neue Mittel erzielt, die den Gestalten nichts Körperhaftes verleihen.

Man kennt eine Studie zu dem Kopf der Modistin links (Z. Bd. 7, 5; N. C., S. 129; B., S. 141), sowie einige andere Werke Picassos, die diesem nahestehen (Z. Bd. 7, S. 4; C. A., Nr. 5, 1926, S. 89; Nr. 6, 1927, S. 190, 194, 197/98, wiederabgebildet in Nr. 3/5, 1932). Seit 1920 läßt sich eine Vorliebe für die geschwungenen Linien bemerken (Z. Bd. 4, 127) und schon 1921 wird die Nase auf die gleiche Weise wie hier mit den Augenbrauenbögen verbunden (Z. Bd. 4, 258).

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 2.
Zh., Tafel XXVII.
P., Nr. 67.

Mussée National d'Art Moderne, Paris.

*) Dieses Atelier befand sich tatsächlich in der Rue de la Boétie, genau gegenüber den Fenstern von Picassos Wohnung.

Nr. 58

59. Gitarre

Stoff, Papier, Faden, Nägel und Öl auf Leinwand, 97 : 130 — 1926
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Keine Angaben

Wie alles, was einer blitzartigen Eingebung entspringt, spottet auch dieser „surrealistische" Einfall der Ausdeutung*). Es hat den Anschein, als ob hier in spielerischer Entgegensetzung das „Zeichen" gewissermaßen ein Negativ des „Bezeichneten" darstellte, wobei denn die Starrheit und Sanftheit des Holzes durch die Weichheit des Gewebes und die Agressivität der Nägel wiedergegeben würde.

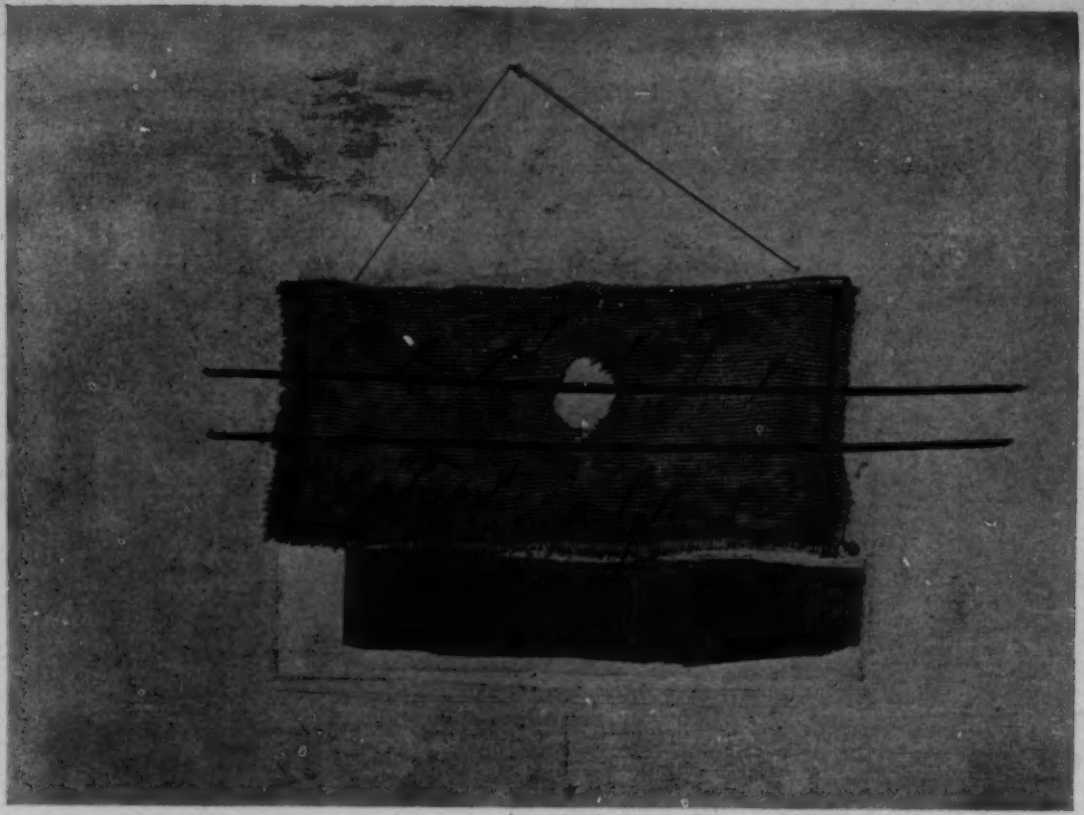
Einige andere Werke der gleichen Epoche entspringen der gleichen Ästhetik und bedienen sich ähnlicher Mittel (Materialien aller Arten, „*collages*", etc.).

Wie man feststellen kann, ist dieses Bild bald der Höhe, bald der Breite nach reproduziert worden. Vielleicht darf man in dem Gewebe eine aufgehängte Gitarre erkennen, die einen, hier durch den aufgeklebten Papierstreifen dargestellten, Schatten wirft.

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 9 (der Höhe nach).
C. A., Nr. 5, 1926, S. 91 (der Höhe nach); Nr. 2, 1930, S. 73; Nr. 3/5, 1932, Tafel 161.
N. C., S. 130 (der Breite nach).
B., S. 149 (der Höhe nach).
S. P., Tafel 18 (der Breite nach).
P., Nr. 68 (der Breite nach).

Im Besitz des Künstlers.

*) Siehe oben, Anmerkung über Surrealismus



Nr. 59

60. Frau im Sessel

Öl auf Leinwand, 130 : 97 — 1927
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(Januar 27)*

Die weibliche Gestalt in der linken Bildhälfte des „Tanzes" (Nr. 57) ließ bereits ahnen, welche Freiheiten sich Picasso späterhin mit den Teilen und Gliedern des menschlichen Körpers erlauben sollte.

Dieses Werk nun ist wahrscheinlich eine der zeitlich frühesten Darstellungen solcher Gestalten, die man als „grotesk" bezeichnet hat: der Gebrauch dieses Adjektivs erklärt sich daraus, daß das „Zeichen" hier immerhin noch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten aufweist. Nach dem Aufenthalt in Cannes entfernt das „Zeichen" sich so sehr von seinem Träger, daß die Unmöglichkeit des Vergleichs ihm den Charakter des „Ungeheuerlichen" nimmt (Nr. 61).

Man beachte, mit welchen einfachen Mitteln hier eine Lichtwirkung erzeugt wird.

Wir kennen noch einige andere Werke der gleichen Eingebung und ähnlicher Auffassung (Z. Bd. 7, 71, 72, 78;. C A. 3/5, 1932, S. 160 und 163).

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 79.
N. C., S. 133.
B., S. 147.
S. P., Tafel 20.
P., Nr. 69.

Im Besitz des Künstlers.

61. Gestalt

Öl auf Sperrholz, 130 : 97 — 1927
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben

Die Gestalt ist hier so völlig umerfunden, daß sie keinerlei „expressionistische" Funktion mehr erfüllt; sie gehört zu der Serie jener seltsamen, bisweilen, wie im vorliegenden Fall, sehr graphischen, dann wiederum kräftig modellierten (Z. Bd. 7, 38-48; C. A. 3/10, 1938, S. 85 bis 105) „Zeichen", die der Künstler nach 1925 schuf, indem er zwischen den verschiedenen Teilen und Ausschnitten des menschlichen Körpers völlig neue Beziehungen herstellte (ähnliche, wenn auch noch behutsamere Verformungen sind schon auf verwandten Bildern aus dem Jahre 1914 zu bemerken). Eine vermutlich im Sommer 1927 in Cannes entstandene Zeichnung (Z. Bd. 7,45; C. A. 3/10, S. 85) zeigt die gleiche Gestalt, wie sie eben einen Schlüssel in das Schloß zu einer Badekabine steckt. Arbeiten ähnlicher Erfindung entstehen auch noch 1929.

Eine Bronzefigur, die B. (S. 150) für Anfang 1928 und K. (Tafel 13/14) für Anfang 1929 ansetzt, ist aus der gleichen Bildvorstellung entstanden.

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 137
N. C., S. 135
B., S. 149
S. P., Tafel 19.
P., Nr. 70.

Im Besitz des Künstlers.

62. Das Atelier

Öl auf Leinwand, 150 : 231 — 1927/28
Vorderseite: Signatur und Datum rechts unten *(Picasso 28)*
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(1927/28)*

1926 hatte Picasso *Das Atelier der Modistin* (Nr. 58) gemalt, in dem die Wellenlinien und die Monochromie der grauen Töne vorherrschte. *Der Maler und sein Modell* aus dem Jahre 1927, bezeichnet den Übergang zwischen jenem Werk und diesem späteren, in dem die Gerade und eine kräftige Farbgebung sich durchgesetzt haben.

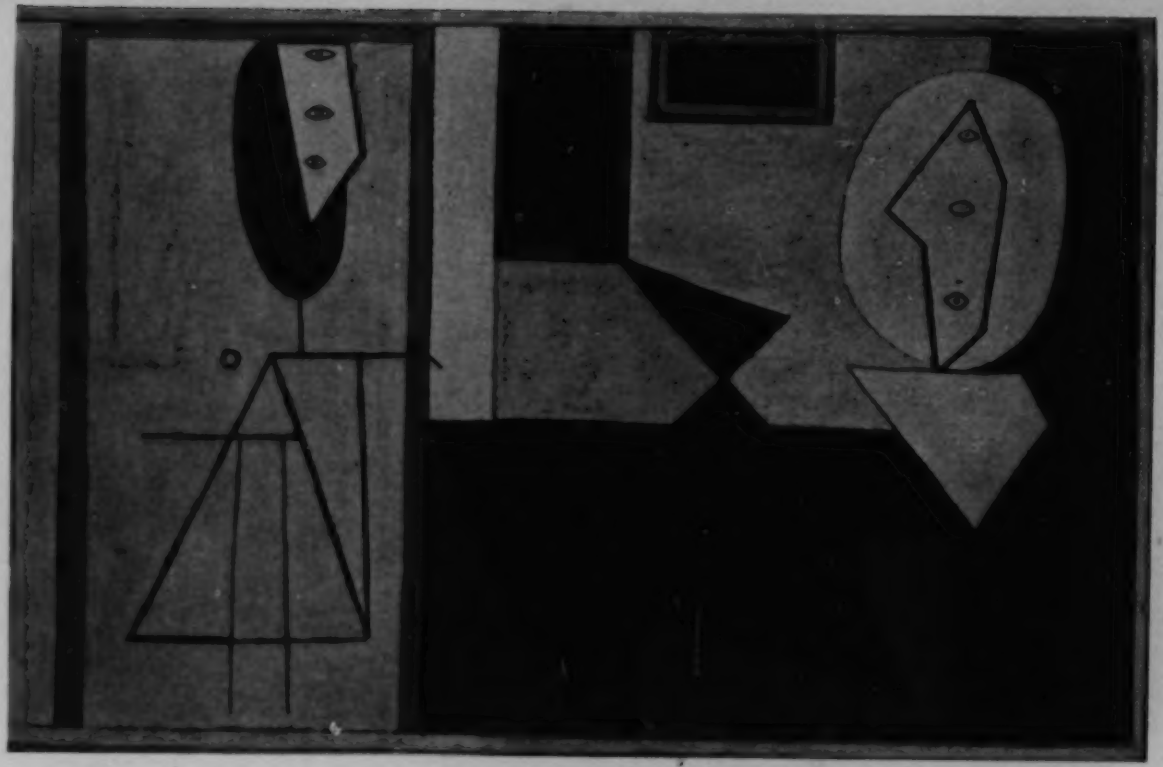
Dieses Bild, exakt wie ein geometrischer Riß, zeichnet sich vor allem durch die Ausgewogenheit der Proportionen, der Farben und Valeurs aus; es zeigt links einen Maler mit dem Pinsel in der Hand vor einer Leinwand und rechts ein Stilleben (Fruchtschale und Gipsbüste) auf einem Tisch. — Die besonderen Beziehungen zwischen dem Künstler und seinem Modell (vor allem, wenn dieses ein lebender Mensch ist), haben Picassos Einbildungskraft oft und nachdrücklich beschäftigt, wie dies namentlich eine große Folge von Zeichnungen aus dem Jahre 1954 („Verve" 1954, s. Biblio.) bezeugt.

1928 entstanden auch, wie Zervos (C. A. Nr. 1, 1929, S. 6) und Barr (B., S. 153) angeben, jene Drahtplastiken, die in ihrer wesentlich linearen Auffassung dieser Komposition und einer anderen ähnlichen aus der gleichen Zeit nahestehen (Z. Bd. 7, 136; G. P., Textabb. S. 66/67).

Früher in der Sammlung Walter P. Chrysler jun.

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 142.
C. A. Nr. 2, 1930, S. 73.
N. C., S. 136.
B., S. 152.
„*Picasso*", Skira 1953 (s. Biblio.), farbige Reproduktion, S. 88.
P., Nr. 73.

The Museum of Modern Art, New York.



Nr. 62

63. Stehende Badende

Öl auf Leinwand, 195 : 130 — 1929
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(Sonntag XXVI. Mai XXIX)*

Dieses sehr statische, skulpturhafte Werk in matten Tönen entspricht dennoch dem gleichen ästhetischen Anliegen wie die 1927 in Cannes entstandenen Zeichnungen (Z. Bd. 7, 38, 48; C. A. Nr. 3/10, 1938, S. 85/105) und die 1928 in Dinard gemalten Bilder (Z. Bd. 7, 86/95; C. A. Nr. 1, 1929, S. 5/20): das „Zeichen" weicht hier überall sehr stark von dem geläufigen Aussehen des „Bezeichneten" ab.

Einige andere Werke stehen diesem sehr nahe (Z. Bd. 7, 255 und 256). Aus den Jahren 1927/28 stammen gewisse „Metamorphosen" von kräftiger Körperhaftigkeit, bei denen die menschliche Gestalt nur noch angedeutet ist (Z. Bd. 7, 252/257, 272/279), und einige „Ideen" von anthropomorpher Struktur (Z. Bd. 7, 290).

Die Badende hier hebt mit beiden Armen ein großes wehendes Tuch über ihren Kopf empor.

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 262.
N. C., S. 146.
B., S. 162.
S. P., Tafel 24.
P., Nr. 74.

Im Besitz des Künstlers.

64. Stilleben auf kleinem Tisch

Öl auf Leinwand, 195 : 130 — 1931
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(11. III. XXXI)*

Dieses farbige, „cloisonnierte" und wie ein Glasfenster leuchtende Werk hat mit anderen Werken des gleichen Jahres die charakteristischen Wellenformen langausgezogener Linien gemein (Z. Bd. 7, 322, 326/327; C. A. Nr. 7/8, 1931, S. 325, 327, 329). Die gleichen Merkmale begegnen ein Jahr später bei der „Frau vor dem Spiegel" (Nr. 68).

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 317.
N. C., S. 153.
B., S. 170.
S. P., Tafel 25.
P., Nr. 75.

Im Besitz des Künstlers.

65. Der rote Sessel

Öl und Ripolin auf Sperrholz, 130 : 97 — Paris 1931
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(16. Dezember MCXMXXI)*

Die Ripolinfarbe, die Picasso in seiner Malerei von diesem Zeitpunkt an bis heute ziemlich häufig verwendet, fehlte auch in früheren Jahren nicht gänzlich. Sie taucht schon 1926 auf und noch überraschender in einem kleinen Stilleben aus dem Frühjahr 1912 (Sammlung R. Dutilleul), wo das lebhafte Rot einer Eintrittskarte zu den Stierkämpfen (rechts unten) mit Ripolinfarbe gemalt ist.

Für die — hier sehr graphische — Verbindung von Vorder- und Seitenansicht des Gesichts ist dies wahrscheinlich eines der frühesten Beispiele. Die beiden Bogen und der senkrechte Strich, über dem sie sich kreuzen, welche die Augenbrauen und den Nasenrücken „bedeuten", finden sich in sehr verwandter Form in den Werken aus den Jahren 1912/13.

Das starke Hervorragen der Nase ist für die Profile jener Epoche charakteristisch, sowohl in der Malerei wie in der Plastik (K., Tafel 59, 61, 63, etc.).

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 334.
C. A. Nr. 3/5, 1932, S. 113.
M., Tafel 59.
„*Picasso*", Skira 1953 (s. Biblio), farbige Reproduktion, S. 92.
P., Nr. 76.

Im Besitz des Künstlers.

66. Frau im Sessel (Der Traum)

Öl auf Leinwand, 130 : 97 — Paris 1932

Vorderseite: Signatur und Datum links unten *(Picasso XXXII)*

Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(Gemalt Sonntag, den 24. Januar M. CM. XXXII, nachmittags)*

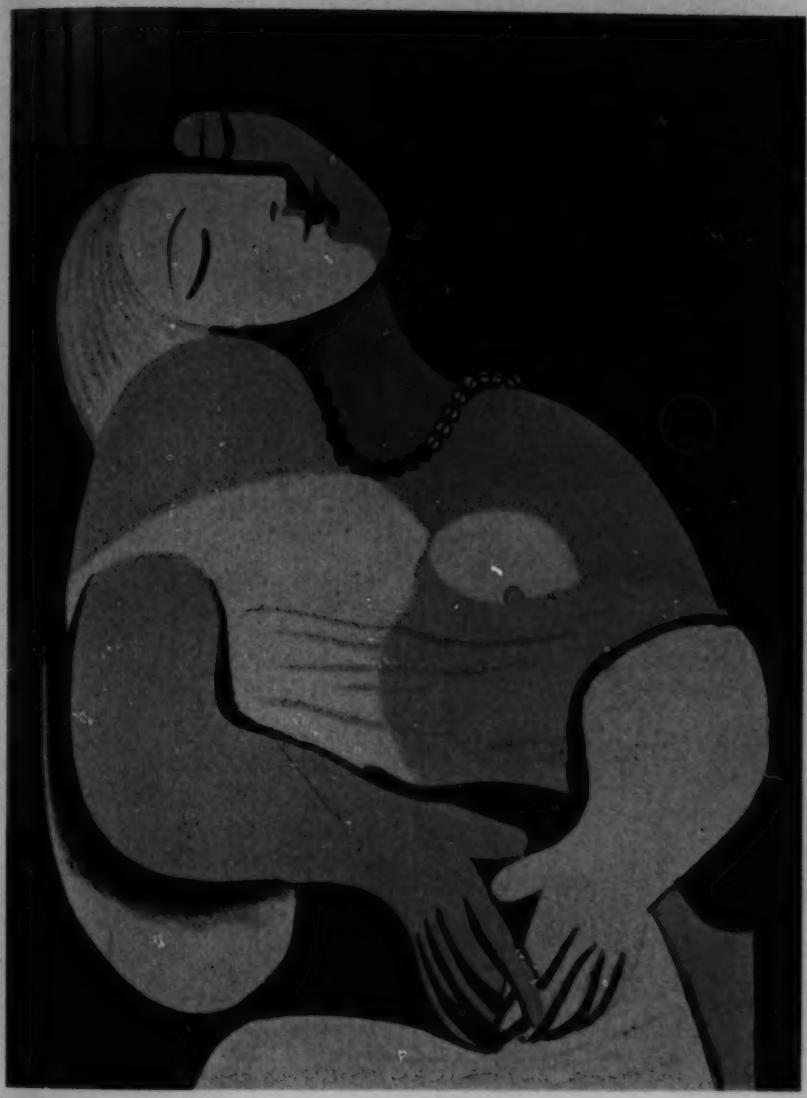
Dieses harmonische und zärtliche Bild, das so voller Gelöstheit ist, war schon 1932 unter dem Titel „Der Traum", den man ihm gewöhnlich beilegt, auf den Ausstellungen in Paris und Zürich zu sehen. Von Anfang an scheint es für alle der überzeugende Ausdruck einer seligen Geborgenheit außer Raum und Zeit gewesen zu sein. Es gehört zu der bedeutenden Folge „schlafender Frauen", die aus dem selben Jahre stammen (Z. Bd. 7, 136/181; C. A. Nr. 3/5,1932, passim).

Man beachte die große Einfachheit der Linienführung, die Vorderansicht und Profil vereinigt. Das rautenförmige Tapetenmuster findet sich häufig auf den Arbeiten dieser Epoche (Nr. 67, 68, Mr., 78).

Wie dies nach 1926 öfters der Fall war und zwischen 1931 und 1937 fast regelmäßig geschieht, ist die Jahreszahl in römischen Ziffern angegeben.

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 364.
P., Nr. 77.

Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York.



67. Der Spiegel

Öl auf Leinwand, 130 : 97 — 1932
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(12. März XXXII)*

Mit dem Jahre 1932 erscheint in Picassos Leben die künftige Mutter seiner Tochter Maya. Um diese Zeit entstehen zahlreiche Darstellungen einer liegenden oder sitzenden Schläferin, deren Gestalt mit dem immer erkennbaren blonden Schopf von dieser neuen Gefährtin eingegeben ist (Z. Bd. 7, 136/181; C. A., 3/5, 1932). Ein häufiges Charakteristikum dieser Werke ist eine schwingende und schmeichelnde Linienführung, die den körperlichen Formen etwas Pflanzenhaftes verleiht. Das Rautenmuster der Tapete im Hintergrund begegnet ebenfalls auf einigen anderen Arbeiten der gleichen Epoche (Z. Bd. 7, Nr. 378; vgl. Nr. 77). Der Spiegel findet sich auch bei der „Frau vor dem Spiegel" (Nr. 68), wenn auch die beiden Spiegel nicht die gleichen sind, wohl aber zur gleichen Zimmereinrichtung gehören. Wahrscheinlich gehen diese Einzelheiten auf die Einrichtung einer Wohnung am Boulevard Henri-IV zurück, wo sich Picasso damals häufig aufhielt.

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 378.
C. A. 3/5, 1932, nach S. 144.
N. C., S. 155.
B., S. 175.
S. P., Tafel 26.
P., Nr. 78.

Im Besitz des Künstlers.

68. Frau vor dem Spiegel

Öl auf Leinwand, 162 : 130 — März 1932
Vorderseite: Signatur und Datum links oben *(Picasso XXXII)*
Rückseite: Datum *(14 mars 1932)*

Dieses strahlende und reiche, einer Glasmalerei ähnliche Werk wurde nur zwei Tage nach dem vorhergehenden gemalt. Es verwendet wie das letztere lange, biegsame Kurven und bewahrt die Erinnerung an den gleichen Innenraum.

Abbildungen: Z. Bd. 7, Nr. 379.
C. A., Nr. 3/5, 1932, nach S. 96.
N. C., S. 156.
B., Titelblatt in Farben.

Museum of Modern Art, New York.

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

69. Sitzende Figur in rotem Sessel

Öl auf Leinwand, 130 : 97 — 1932
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben

Dieses Werk mit seiner wuchtigen Körperlichkeit ist offensichtlich von den Plastiken beeinflußt, die Picasso 1931/32 in Boisgeloup ausführte (K., 49 bis 52). Zu diesem Bild ist auch eine Zeichnung vorhanden (B., S. 172), und es gibt noch ein anderes Bild der gleichen Periode, bei dem die Brüste und Arme auf ähnliche Weise zusammengefügt und „bezeichnet" sind. (Z. Bd. 7, 381). Andere Werke aus dem vorhergehenden Jahr sind in der gleichen Weise behandelt. (Z. Bd. 7, 328/330.)

Abbildungen: C. A., Nr. 3/5, 1932, S. 189.
N. C., S. 157.
B., S. 173.
S. P., Tafel 27.
P., Nr. 79.

Im Besitz des Künstlers.

70. Frauen und Kinder am Meer

Öl auf Leinwand, 81 : 100 — 1932
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: keine Angaben (rentoiliert)

1928 und 1929 hatte Picasso den Sommer in Dinard verbracht. Damals war eine Folge von kleinen bunten und bewegten Bildern mit Strandszenen entstanden, die der kurzen „Periode von Dinard" ihren Namen gaben. 1930 und 1931 war der Maler den Sommer über in Juan-les-Pins. Das Bild ist wahrscheinlich einige Monate nach dem zweiten Aufenthalt entstanden. Obwohl die Formen hier nicht die scharfen Kanten und Ecken wie auf den Arbeiten aus Dinard aufweisen, steht das Bild dennoch in der Nachfolge jener früheren Periode: ein verwandter Vorwurf wird mit der gleichen Kühnheit in der Erfindung der plastischen „Zeichen" dargestellt.

Rechts sieht man eine Frau und zwei Kinder, die einen Drachen steigen lassen; links erkennt man eine tauchende Frau, sowie zwei Frauen, die gymnastische Übungen vollführen.

Seit 1923 (oder, nach Zervos, seit 1920) hatte die Darstellung von Strandszenen zu überraschenden „Verformungen" Anlaß gegeben (Z. Bd. 4, 169). Das gleiche Thema hat auch Georges Braque in den Jahren 1931 und 1934 mit nicht minderer Freiheit der Erfindung behandelt.

Die linke Gruppe (mit Ausnahme der Taucherin) kehrt auf einem anderen Bild der gleichen Epoche wieder.

Abbildungen: C. A. Nr. 7/10, 1935, S. 172 unten.
P., Nr. 80.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 70

71. Corrida

Öl auf Leinwand, 97 : 130 — Boisgeloup 1934

Vorderseite: Signatur links unten *(Picasso)*
Signatur, Ort und Datum links oben *(Picasso 22. Juli XXXV Le Boisgeloup)*

Rückseite: keine Angaben

1932 hatte Picasso eine kurze Reise nach Barcelona gemacht. Im folgenden Jahr durchquerte er Spanien von Irun bis Barcelona, auf dem Wege über Madrid und Toledo. Im Anschluß an diese Reise malte er in Boisgeloup eine Folge von Bildern mit Darstellungen von Stierkämpfen (C. A. Nr. 7/10, 1935, S. 155, 157/61, 201, 203). 1935 folgen die Radierungen der „*Minotauromachie*". Diese Themen erscheinen in seinem Werke mit solcher Hartnäckigkeit nur dann, wenn Picasso unter dem nachhaltigen Eindruck der Stierkämpfe steht, denen er 1917/18 und 1933/34 in Spanien und kürzlich in Südfrankreich beiwohnte (im letzten Falle handelt es sich vorläufig nur um eine Nachwirkung auf sein keramisches und graphisches Werk).

Man beachte die Dreiecksform des Stierhauptes: sie deutet voraus auf den Fahrradsattel, der 1943, zusammen mit einer Fahrradlenkstange, zu der Plastik eines inzwischen berühmt gewordenen „Stierhauptes" Verwendung finden wird.

Abbildungen: C. A. Nr. 7/10, 1935, S. 161.
P., Nr. 82.

Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York.

Nr. 71

72. Interieur mit junger zeichnender Frau (Die Muse)

Öl auf Leinwand, 130 : 165 — Paris 1935

Vorderseite: weder Signatur noch Datum

Rückseite: Ort und Datum auf dem Rahmen (*Paris 21. Januar XXXV*)

Diese Komposition und die folgende setzen die Serie jener Bilder fort, die Picasso in den ersten Monaten des Jahres 1934 in Boisgeloup malte und auf denen lesende oder schreibende Mädchen oder sehr junge Frauen dargestellt sind (C. A. Nr. 7/10, 1935, S. 192/193, 237, 241). Zahlreiche Zeichnungen zu diesen beiden Bildern (vornehmlich zu dem zweiten) sind in der eben erwähnten Nummer der „*Cahiers d'Art*" abgebildet, ebenso wie zwei kleinere Bilder, welche die „Schläferin" als Bruststück zeigen (S. 239).

Abbildungen: C. A. Nr. 7/10, 1935, S. 243.
S. P., Tafel 30.
„*Peinture Moderne*" und „*Picasso*", Skira, Genf 1953, S. 261 und 97 (in Farben).
P., Nr. 83.

Musée National d'Art Moderne, Paris.

Nr. 72

73. Interieur mit zeichnendem jungen Mädchen

Öl auf Leinwand, 130 : 194 — Paris 1935

Vorderseite: weder Signatur noch Datum

Rückseite: Ort und Datum auf dem Rahmen *(Paris, 12. Februar XXXV)*

Diese dritte Fassung des gleichen Themas ist über die zweite gemalt, die nur aus einer Photographie und einer Zeichnung mit genauen Farbangaben (C. A., Nr. 7/10, 1935) bekannt ist. Der Umstand, daß die Zeichnung das Datum des 17. Februars trägt, während sie sich auf ein Bild bezieht, daß fünf Tage zuvor durch Übermalung zerstört wurde, läßt vermuten, daß hier irgendwo ein Fehler in der Datierung vorliegt. Obwohl Picasso mitunter Zeichnungen von dem einen oder anderen seiner Bilder angefertigt hat, so fällt es doch schwer, zu glauben, daß er die Komposition und Farbgebung so genau im Gedächtnis behalten habe.

Einige gleichfalls in der ebenerwähnten Nummer der „Cahiers d'Art" abgebildete Zeichnungen mit den Daten des 5. und 6. Februar zeigen die Besonderheit, daß das Spiegelbild einer erdachten Gestalt, die eine „sitzende Zeichnerin" bezeichnet, diese unter äußerst naturalistischen Zügen zeigt. Dieser Gegensatz zwischen der Wirklichkeit des Modells (hier der Zeichnerin) und der Fiktion des Kunstwerkes (und hier des Spiegelbildes) findet sich sehr häufig bei Picasso, namentlich in seinen Illustrationen zu „Le Chef-d'oeuvre inconnu" und in der bedeutenden Folge von Zeichnungen, deren Reproduktionen im vergangenen Jahr in der Zeitschrift „Verve" erschienen sind (s. Biblio.).

Dieses Werk unterscheidet sich von dem vorhergehenden, außer durch die Farbgebung und die kräftigere Zeichnung, vor allem durch ein neues Verhältnis zwischen den leeren und den ausgefüllten Flächen.

Abbildungen: C. A., Nr. 7/10, 1935, S. 259.
N. C., S. 166.
B., S. 190.
S. P., Tafel 31.
P., Nr. 84.

Sammlung Nelson A. Rockefeller, New-York.

Nr. 73

74. Liegender weiblicher Akt

Öl auf Leinwand, 130 : 162 — 1936
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(12. August XXXVI — 2. Oktober XXXVI)*

Dieses reife und ernste Werk zeigt eine nackte weibliche Gestalt auf einem Eisenbett, während durch das geöffnete Fenster Mond und Sterne einer schönen Nacht hereinscheinen.

Wie auf zahllosen anderen Bildern macht sich auch hier ein Bestreben bemerkbar, das, was das Auge des Betrachters nicht sehen würde, gleichfalls sichtbar zu machen.

Abbildungen: M., Tafel 69.
P., Nr. 85.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 74

75. Sitzende Frau

Öl und Ripolin auf Leinwand, 100 : 81 — 1937
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(6. 1. 37)*

Dieses so ungemein zärtliche Bild, sowohl was die pastellhaften Farben wie auch die schmeichlerischen Rundungen der Zeichnung betrifft, stellt die Mutter von Picassos erster Tochter Maya dar.

In der Enge des gleichen kastenartigen Raumes, der nur noch knapper, noch vermauerter wirkt, erscheint auch die Mehrzahl der „sitzenden Frauen in einem Sessel", die Picasso während der Kriegs- und Besatzungszeit malt.

Abbildungen: M., Tafel 74.
P., Nr. 86.

Im Besitz des Künstlers.

76. Weibliches Porträt

Öl auf Leinwand, 92 : 65 — 1937
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(1937)*

Dieses Porträt ist vermutlich eines der ersten, die Picasso von Mlle D. M. malte, die damals in sein Leben trat.

Die Ineinanderfügung von Vorder- und Seitenansicht desselben Gesichtes war schon einige Jahre früher vorgekommen (Nr. 76), wobei der Künstler sich damals häufig eines graphischen Verfahrens bediente. Um 1937 erreicht diese Zusammenfügung hingegen einen kräftigen plastischen Ausdruck.

Die Eleganz und Geschmeidigkeit der Hände wird hier sehr überzeugend mit den einfachsten Mitteln „bezeichnet".

Diese „Sitzende" ist bereits in einem engen kastenartigen Raum „eingeschlossen", wie etwas vor und während des Krieges so viele ihresgleichen (Nr. 98, 99, 101).

Abbildungen: N. C., S. 183.
B., S. 209.
S. P., Tafel 33.
P., Nr. 88.

Im Besitz des Künstlers.

77. Sitzende Frau am Strand

Öl und Kohle auf Leinwand, 130 : 162 — 1937
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(10. 2. 37)*

Im Jahre 1931, während der Epoche der „*Skelette*", hätte es Picasso, wie hier, besonders auf die plastische Erfindung abgesehen; nur daß damals das Volumen der Körper häufig durch einen Hohlraum „bezeichnet" wurde (C. A., 3/5, 1932, S. 173), während hier das Relief benutzt wird. In beiden Fällen und überhaupt jedesmal, wenn es für den Künstler darum ging, die Körperhaftigkeit der Gegenstände auszudrücken, wurde die Farbe aufgegeben oder doch bedeutend eingeschränkt.

Man kennt noch einige andere Bilder, die der gleichen Konzeption und ähnlichen Absichten ihre Entstehung verdanken (B., S. 199 — M., 73).

Die Einzelheiten des Gesichtes sind nur durch winzige Striche angedeutet, die dem Volumen des Kopfes nichts von seiner Fülle und Einfachheit nehmen.

Abbildungen: M., Tafel 72.
P., Nr. 89.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 77

78. Weinende Frau

Öl auf Leinwand, 60 : 49 — Paris, 1937
Vorderseite: Signatur und Datum rechts halb unten *(Picasso 37)*
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(26. Oktober 37)*

Die „weinende Frau" erscheint in den ersten Tagen des Mai 1937 in den Studien zu der Figur der Mutter, die links auf dem Bilde „*Guernica*" den Leichnam ihres Kindes hochhebt.

Das Gesicht der Weinenden beschäftigt Picasso namentlich nach der Vollendung von „*Guernica*": in dem Werk von Juan Larrea über diese Monumentalschöpfung finden sich die Abbildungen zahlreicher Zeichnungen, einer Radierung und fünf anderer Bilder kleinen Formats, die alle dieses Thema behandeln. Auf vier gemalten Fassungen erscheint, wie auch auf dieser letzten, nur noch der Kopf einer weinenden Frau, die ihre Tränen mit einem Taschentuch trocknet. Das Taschentuch tritt übrigens erst Ende Juni hinzu, nachdem das Thema sich von einer *weinenden Mutter mit totem Kind* zu einer *Weinenden* schlechthin vereinfacht hat. Hier, ebenso wie bei den großen Schöpfungen „*Guernica*" und „*Massaker in Korea*", wird deutlich, daß Picasso sich niemals mit der Anekdote begnügt, mag sie auch noch so ergreifend sein, sondern darüber hinaus einen Ausdruck des menschlichen Schmerzes, der menschlichen Grausamkeit (und anderwärts der Liebe) erreicht, der einen unleugbaren Anspruch auf Allgemeingültigkeit besitzt.

Das dramatische Detail des „zerbissenen Taschentuchs" findet in der Malerei erst nach den in Mougins verbrachten Sommerferien Verwendung.

Die schreienden Farben bilden hier eine Entsprechung zu dem Schmerz, dem Schluchzen und dem lauten Weinen der Frau.

Abbildungen: „*Guernica*", Juan Larrea (s. Biblio., 1947), Tafel 104.
„*De Picasso au Surréalisme*", Skira, Genf 1950, S. 141 (in Farben).
S. P., farbiger Umschlag.
P., Nr. 91.

Sammlung Roland Penrose, London.

79. „Guernica"

Öl auf Leinwand, 351 : 782 — Paris 1937
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: weder Signatur noch Datum

Kaum ein Werk des 20. Jahrhunderts ist so berühmt geworden wie dieses, denn kein anderes unserer Zeit vereinigt einen gleichen Reichtum bildnerischer Erfindung mit einer ähnlichen Stärke der Empfindung und epischen Wucht.

Wie bekannt fand Picasso, bei dem die Spanische Republik im Januar 1937 eine große Komposition für ihren Pavillon auf der Pariser Weltausstellung in Auftrag gegeben hatte, das Thema zu diesem Bild in dem deutschen Luftangriff, der am 28. April des gleichen Jahres einen Teil von Guernica, einer spanischen Kleinstadt in der Provinz Biscaya, zerstörte.

In der Mitte des Bildes bricht ein todwundes Pferd über einem zerfetzten Krieger zusammen, dessen Faust noch ein zerbrochenes Schwert umklammert. Rechts erblickt man eine Frau, die gleichsam als eine lebendige Fackel aus einem brennenden Haus herabstürzt, während eine andere entflieht; links in gelassener Haltung und erhobenen Hauptes einen Stier, davor eine Mutter, die heulend den zuckenden Leichnam ihres Kindes hochhält; ein wenig seitlich, hinter dem Stier, einen schreienden Vogel auf einem Tisch. Diese Szene, die von dem weißen Auge einer elektrischen Birne erhellt scheint, wird eindringlich betrachtet von einer Frau, die mit einer Lampe in der Hand an das Fenster ihres Hauses gestürzt ist.

Die ersten Zeichnungen entstehen am 1. Mai 1937. Die erste Fassung des Bildes stammt vom 11. des gleichen Monats. Von diesem Zeitpunkt an besitzt die rechte Bildhälfte schon ungefähr die verschiedenen Einzelheiten in der heutigen Anordnung. Das zusammenbrechende Pferd in der Mitte hält das Haupt gegen den Boden gesenkt; der nach rechts hingestreckte Krieger reckt hochauf eine rächende Faust. Links die Mutter mit dem Leichnam ihres Kindes in den Armen bietet bereits den heutigen Anblick, der Leib des Stieres wird jedoch erst in der vierten Fassung nach links gewendet, ohne daß das Haupt die Richtung ändert. In der dritten Fassung rückt der rechterhand am Boden ausgestreckte Krieger

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

nach links; gleichzeitig nimmt die Sonne, vor der seine hochgereckte Faust sich abzeichnet, jene Form eines mandelförmigen Auges an, die sie fortan behalten wird, auch dann, wenn sie längst eine bescheidene elektrische Birne geworden ist (siebente Fassung). In der vierten Fassung sehen wir das Pferd sein Haupt erheben und in der vorletzten, der siebenten, wendet sich auch der Kopf des Kriegers, der von jetzt ab nach oben blickt. Einige Versuche, mit „*collages*" zu arbeiten, erscheinen in der vierten und sechsten Fassung.

Das Bild ist nahezu einfarbig gehalten; der Aufbau zeigt die klassische Form eines Dreiecks. Ihm verdankt das Werk seine pyramidenhaft aufstrebende Form. Seine erstarrte Dynamik gleicht in hohem Maße derjenigen von Poussins „Raub der Sabinerinnen". Die Dynamik fehlt nicht, sondern sie ist gehemmt, ein aufgestautes Beben: man sehe nur, wie die Rechtsbewegung des Pferdes und des Stieres durch die Linksrichtung ihrer Köpfe aufgewogen, wie die Frau rechts durch die massige Form ihres Beines in ihrer Flucht nach links behindert wird.

Gewisse Elemente dieser Komposition wird man in den Stierkampfszenen von 1933/34 (Nr. 71) wiederfinden, und mehr noch in der „*Minotauromachie*" von 1935 (C. A. Nr. 7/10, 1935, S. 221), wo ein Pferd und der Minotaurus erscheinen, während zwei Frauen an einem Fenster die Szene betrachten, auf welche ein Mädchen den schwachen Schein einer Kerze richtet. In mancher Hinsicht ließen sich auch die 14 Radierungen der „*Songes et mensonges de Franco*" heranziehen, die Picasso im Januar 1937 herstellte.

„*Guernica*" inspirierte Paul Eluard zu seinem wunderbaren Gedicht „*La victoire de Guernica*", das Georges Auric im Juni 1937 vertonte. Wie bekannt lieferte „*Guernica*" außerdem den Gegenstand eines Films von Alain Resnais und Robert Hessens aus dem Jahr 1949.

Über das Werk unterrichten vor allem: C. A. Nr. 4/5, 1937, und die ausschließlich dieser Arbeit gewidmete Schrift von Juan Larrea (New York 1947, s. Biblio.).

Abbildungen: N. C., S. 174.
B., S. 200.
M., Tafel 347.
S. P. Tafel 35.
P., Nr. 87.

80. Maya

Öl auf Leinwand, 73 : 60 — 1938
Vorderseite: Datum links unten *(16. 1. 38)*
Rückseite: keine Angaben

Picasso hat seine Tochter Maya um die gleiche Zeit mindestens noch zweimal gemalt (B., p. 212; M., Tafel 81). Trotz der Kombinierung von Vorderansicht und Profil des Gesichtes wird jeder, der das Modell in diesem Alter gekannt hat oder es heute kennt, sogleich die auffallende Ähnlichkeit bemerken. Die Geburt der Maya scheint den Künstler zu keinem Bild mit dem Motiv von Mutter und Kind angeregt zu haben, offenbar deshalb, weil die Mutter des Kindes nicht mit Picasso zusammen lebte.

Abbildungen: M., Tafel 80.
P., Nr. 92.

Im Besitz des Künstlers.

81. Frau vor dem Meer

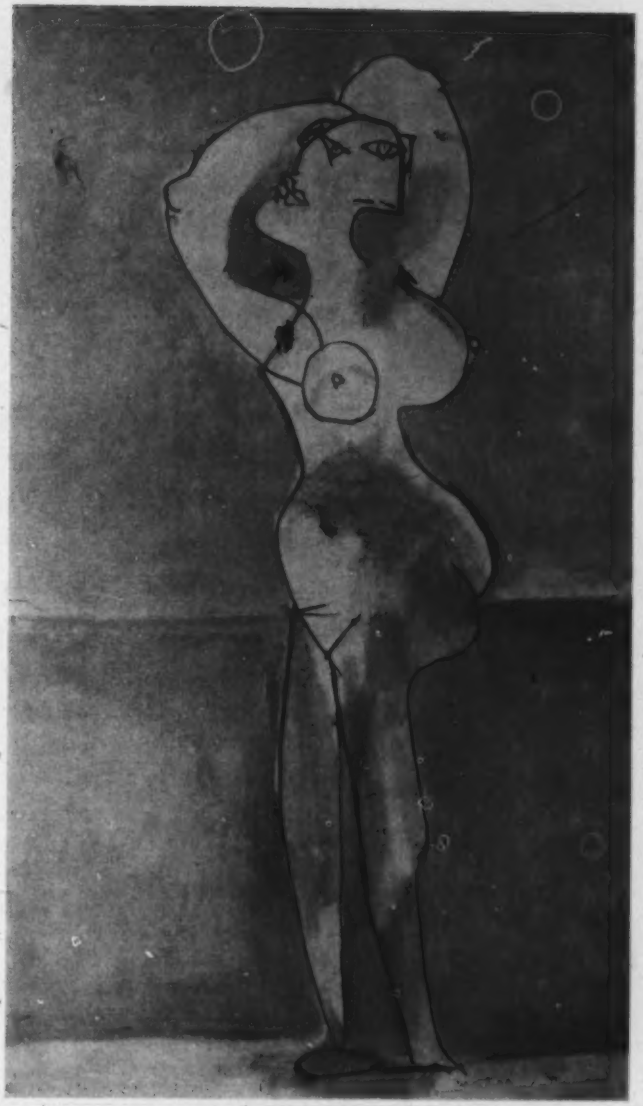
Öl auf Leinwand, 52 ; 54 — 1939
Vorderseite: Signatur und Datum rechts unten *(Picasso 18.2.39.)*
Rückseite:

Bei Picasso gibt es nicht selten Gemälde, die nur große, mit Öl ausgeführte Zeichnungen sind. Solche, bei denen eine lineare Zeichnung vorherrscht, finden sich natürlich vor allem zwischen 1922 und 1925, während der sogenannten „Ingre-Periode" (Z. Bd. 4, 370, 371, 442, 443 und Bd. 5, 12, 16).

Die Geste der Frau, welche die Arme über den Kopf erhebt, ist sehr häufig bei Picasso.

Abbildungen: L., Tafel 15.
S. P., Tafel 37.

Galerie Louise Leiris, Paris.



82. Hammelschädel

Öl auf Leinwand, 50 : 61 — 1939
Vorderseite: Signatur links oben *(Picasso)*
Rückseite:

Abbildung nicht bekannt.

Galerie Beyeler, Basel.

No. 82

83. Sitzende Frau, ihr Haar ordnend

Öl auf Leinwand, 130 : 97 — Royan 1940
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(6. 3. 40)*

Trotz Fehlens fast jeglicher Farbe von einer ausserordentlichen Kraft der Erfindung und beklemmender Wucht der Körperformen. Ein am 30. 5. 40 in Royan begonnenes Skizzenbuch, dessen Faksimile 1948 veröffentlicht wurde (Editions „Cahiers d'Art", Paris und E. Weyhe, New York), enthält zwei Zeichnungen zu diesem Bild. Die erste vom 4. 6. 40 weist beträchtliche Unterschiede auf und dürfte vorher entstanden sein. Bei der zweiten, vom 19. 6., ist jedoch die Übereinstimmung mit dem gemalten Werk so groß, daß sie vermutlich nach diesem entstanden ist. Trotz des Datums auf dem Rahmen möchte man das Bild deshalb lieber auf die Zeit zwischen dem 4. und 19. Juni 1940 ansetzen.

Abbildungen: C. A., 1940—1944, Tafel 12.
B., S. 225.
M., Tafel 85.
P., Nr. 95.

Im Besitz des Künstlers.

Pirasso

84. Die Seezungen

Öl auf Leinwand, 60 : 92 — Royan 1940
Vorderseite: Signatur und Datum links unten *(Picasso 29. 3. 40)*
Rückseite: datiert auf dem Rahmen *(29. 3. 40)*

Am 27., 28. und 29. März 1940 malte Picasso drei Fassungen dieses Stillebens mit Fischen. Dies ist die dritte und letzte Fassung. Die Transparenz der Materie, die Frische der Ausführung sind hier sehr bemerkenswert.

Es ist nicht gleichgültig, daß Picasso, der stets seiner jeweiligen Umgebung größte Aufmerksamkeit widmet, gerade in Royan Fische malt, wie er es vorher in Dinard getan hatte.

Die erste Fassung ist bereits publiziert (B. S. 224; S P., S. 38).

Abbildung von der vorliegenden Fassung nicht bekannt.

Sammlung Marquis de Pomereu, Paris.

Nr. 84

85. Café in Royan

Öl und Ripolin auf Leinwand, 97:130 — Royan 1940
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Ort und Datum auf der Leinwand und dem Rahmen
(Royan 15. 8. 40)

Am 2. September 1939 ließ Picasso sich in Royan nieder und kehrte erst am 24. August 1940 endgültig nach Paris zurück. Zwischendurch fuhr er fünfmal nach Paris, wo er im Frühjahr 1940 ungefähr einen Monat verbrachte. Dieses heiter-anmutige Landschaftsbild entstand einige Tage vor seiner endgültigen Abreise; es hält vermutlich einen dem Künstler damals vertrauten Anblick fest.

Abbildungen: M., Tafel 86.
„*Picasso*", H. und S. Janis, 1946 (s. Biblio.), Tafel 15.
P., Nr. 97.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 65

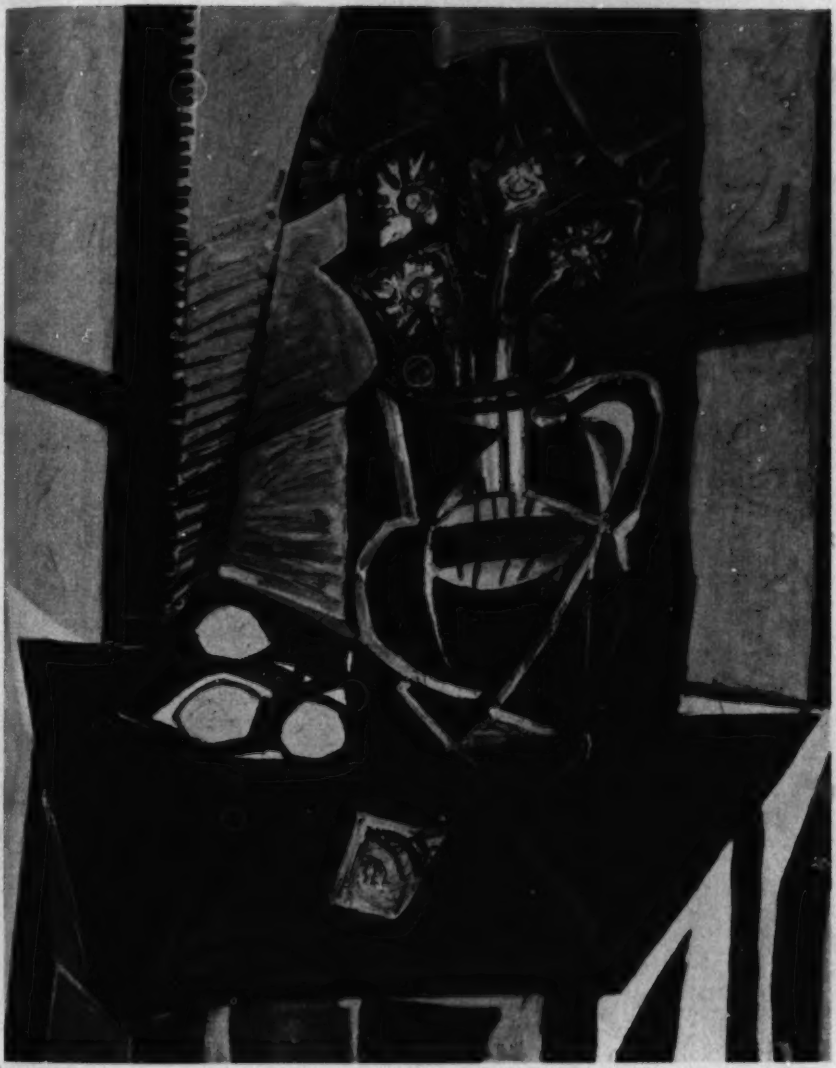
86. Stilleben mit Blumenstrauß und Zitronen

Öl auf Leinwand, 92 : 73 — Paris 1941
Vorderseite: Signatur oben rechts *(Picasso)*
Rückseite: Datum *(8. 7. 41)*

Die Tafel III des Albums, das die *Editions du Chêne* 1943 veröffentlichten (s. Bibl.), gibt ein Bild wieder, das diesem sehr nahe steht. In der sorgfältig gearbeiteten Publikation heißt es, daß das wiedergegebene Bild nicht mehr existiere. Der Vergleich dieser Reproduktion mit dem vorliegenden Bild erlaubt jedoch den Schluß, daß es sich tatsächlich um das gleiche Bild handelt, wenn es auch etwas umgearbeitet wurde, nachdem jene Photographie angefertigt war. Die Gesamtstruktur und die Kompositionselemente sind die gleichen geblieben: nur ein Gegenstand wurde im Vordergrund hinzugefügt, und die Zitronen wurden auf eine Schale gelegt. Beides dient offenbar dem Zweck, durch Belebung der Flächen die Einheit des Werkes herzustellen. Das gleiche gilt für die ebenfalls hinzugefügten streifenförmigen Kurven auf dem Tisch.

Abbildung: C. A. 1940/44, S. 25.

Sammlung Bührle, Zürich.



87. Porträt Dora Maar

Öl auf Leinwand, 55 : 46 — 1941
Vorderseite: Signatur links oben *(Picasso 41)*
Rückseite: Datum auf dem Keilrahmen links oben *(29. mai 41)*.

Abbildung: H. S. Janis, Picasso 1939-1947, Tafel 49.

Galerie Beyeler, Basel.

88. Frau im Sessel

Öl auf Leinwand, 130 : 97 — Paris 1941
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(19. Juni 1941)*

Wie die unter Nr. 89, 90, 91 abgebildeten Werke gehört auch dieses zu jener Gruppe von Arbeiten, die während der Kriegsjahre vorherrschen und auf denen gewöhnlich das Kniestück einer Frau in einem Sessel zu sehen ist. Das Thema der sitzenden Figur, als Kniestück oder Brustbild ist bei Picasso häufig. Kurz vor und während des letzten Krieges scheint der Künstler förmlich davon besessen.

Die höchst ausgearbeiteten „Zeichen", die um 1926 unter dem Einfluß des Surrealismus*) auftauchen, hatten sich in ihrer Erfindung so weit von jeder Wirklichkeit entfernt, daß sie kaum sehr herausfordernd wirkten. (Nr. 70.) Diese „sitzenden Frauen" jedoch und diese „weiblichen Brustbilder", die unter der Besatzung so häufig sind, verdanken ihre unleugbare Agressivität dem Umstand, daß bei den besten Stücken ein unerhört „umerfundener" Kopf, bisweilen von großer Zartheit der Gestaltung und Farbe, auf einem Körper sitzt, der auf eine allgemein annehmbare Weise „bezeichnet" ist. Die Agressivität ist desto stärker, je größer diese Diskrepanz ist (Nr. 89, 90), und sie verschwindet auch wieder mit dieser (Nr. 93).

Man hat diese Gestalten oft „expressionistisch" oder „monströs" genannt. Das erste Beiwort kommt ihnen deshalb nicht zu, weil sie ein Produkt der Einbildungskraft und nicht einer bloßen „expressionistischen" Umgestaltung der Formen sind. Sie verdienen das zweite nur insoweit, als man geneigt ist, unstatthafterweise das Zeichen mit dem Bezeichneten zu verwechseln. Trotzdem gemahnen sie durch ihre furchterregende Großartigkeit auf beklemmende Weise an die Jahre des Unheils und Unglücks.

Man beachte, wie die Gestalt in vielen Fällen gleichsam von einem engen Kasten eingeschlossen erscheint (Nr. 99, 101).

Ein auf der Mailänder Ausstellung unter Nr. 90 gezeigtes Bild stellt unzweifelhaft die gleiche Person im Profil dar: der Federhut, die Frisur, der Kragen der Bluse und die karierte Jacke sind die gleichen. Auch der unbequeme Metallstuhl mit den runden Knäufen kehrt dort wieder; ein solcher Stuhl war tatsächlich in Picassos Besitz und findet sich häufig auf den Bildern jener Epoche.

Man beachte, mit welchen sparsamen Mitteln die Eleganz der Hände ausgedrückt ist.

Vgl. C. A. 1940—1944 und „*Picasso*" von H. und S. Janis, 19[illegible] (s. Biblio.).

Abbildungen: M., Tafel 93.
P., Nr. 98.

Im Besitz des Künstlers.

*) Anmerkung nach Nr. 57

89. Sitzende Frau im Sessel

Öl auf Leinwand, 100 : 81 — Paris 1941
Vorderseite: Datum oben rechts *(4. Oktober 41)*
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(4. Oktober 41)*

(Siehe Text zu Nr. 88).

Der sonderbare Kopf, die harten Valeurs und die scharfkantige Zeichnung verleihen dieser Gestalt eine ungewöhnliche Heftigkeit des Ausdrucks.

Die gleiche Anordnung und Handhaltung kehrt auch auf dem folgenden Bild wieder, das einen Tag später entstand.

Abbildungen: M., Tafel 92.
P., Nr. 99.

Im Besitz des Künstlers.

90. Sitzende Frau im Sessel

Öl auf Leinwand, 130 : 97 — Paris, Winter 1941/42
Vorderseite: Signatur rechts nach der Mitte zu *(Picasso)*
Rückseite: keine Angaben

(Siehe Text zu Nr. 88).

In ihrer plastischen Wucht darf diese Gestalt als eine der stärksten und schönsten in der eindrucksvollen Folge der „sitzenden Frauen" gelten.

Auch hier findet sich der Metallstuhl und der kastenartige Raum wie auf anderen, früheren Bildern (Nr. 98 und 99). Der Kopf ist hier auf dem Halse wie auf einem „Füßchen" befestigt; die Haltung und Zeichnung der Hände gleicht denen von Nr. 99.

Die Haare sind mit einer Spitze in die Farbschicht gleichsam eingraviert.

Abbildungen: Farbige Postkarte — Edizioni del Milione, Mailand. P., Nr. 101.

Sammlung Carlo Frua de Angeli, Mailand.

91. Sitzende Frau mit Fisch-Hut

Öl auf Leinwand, 100 : 81 — Paris 1942
Vorderseite: Datum oben links *(19. 4. 42)*
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(19. 4. 42)*

(Siehe Text zu Nr. 88).
In einer Zeit der Lebensmittelknappheit ergaben sich für den Maler aus der Form des Hutes die Umrisse eines Fisches; er fügte ein Besteck und eine viertel Zitrone hinzu.

Abbildungen: M., Tafel 95 (farb. Repr.).
P., Nr. 102.

Im Besitz des Künstlers.

92. Liegender Akt

Öl auf Leinwand, 130 : 195 — Paris 1942
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(30. September 42)*

Dieses Werk ist ein schönes Beispiel der schon für den „analytischen Kubismus" bezeichnenden Ineinanderfügung der verschiedenen Aspekte des gleichen Gegenstandes zu einem einzigen „Zeichen": die Vorder- und die Rückansicht des Körpers sind hier gleichzeitig dargestellt. Das Zeichen bleibt leicht deutbar, obwohl die bekannten Formen eine tiefgreifende Umwandlung erfahren haben.

Abbildungen: M. Tafel 98.
„*Picasso*", H. und S. Janis, 1946 (s. Biblio.), Tafel 12.
P., Nr. 103.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 92

93. Weibliches Brustbild

Öl auf Leinwand, 100 : 81 — Paris 1943
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(27. Mai 43)*

(Siehe Text zu Nr. 88).
Die Nase findet sich auf mehreren Bildern dieses Jahres auf ähnliche Weise dargestellt wie hier (C. A., 1940—1944, S. 67 und 69). In seiner Monochromie und bei der beträchtlichen Abweichung des Zeichens von dem Bezeichneten entbehrt dieser Kopf jeglicher Aggressivität und zeigt lediglich die magische Schönheit eines Götzenhauptes.

Abbildungen: M., Tafel 103.
„*Picasso*", H. und S. Janis, 1946 (s. Biblio.), Tafel 184.
P., Nr. 104.

Im Besitz des Künstlers.

94. Das Buffet des „Catalan“

Öl auf Leinwand, 81 : 100 — Paris 1943
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum auf dem Rahmen *(30. Mai 43)*

Man kennt noch eine weitere, am selben Tag gemalte Fassung dieser Anrichte des Restaurants *Le Catalan*, in dem Picasso während der deutschen Besatzungszeit häufig verkehrte, weniger seines an Spanien erinnernden Namens als des Umstands wegen, daß es, wie noch heute, in der Rue des Grands-Augustins lag, wo er früher schon wohnte. Die zweite, sehr ähnliche Fassung (C. A. 1940—1944, S. 61) befindet sich heute in Lyon im Musée des Beaux-Arts.

Von diesem Buffet erzählt Picasso:

„Ich aß seit Monaten im „Catalan“ zu Mittag und seit Monaten betrachtete ich sein Buffet, ohne je etwas anderes zu denken als „das ist ein Buffet“. Eines Tages beschließe ich, es zu malen. Das geschieht. Als ich am andern Tag das Restaurant betrat, war das Buffet verschwunden, seine Stelle war leer... Ich muß es wohl, als ich es malte, fortgenommen haben, ohne selbst etwas davon zu merken“ („*Picasso*“, Editions du Chêne, 1943 [s. Biblio.], S. 4).

Abbildungen: M., Tafel 101.
P., Nr. 105.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 94

95. Stilleben mit Ähren

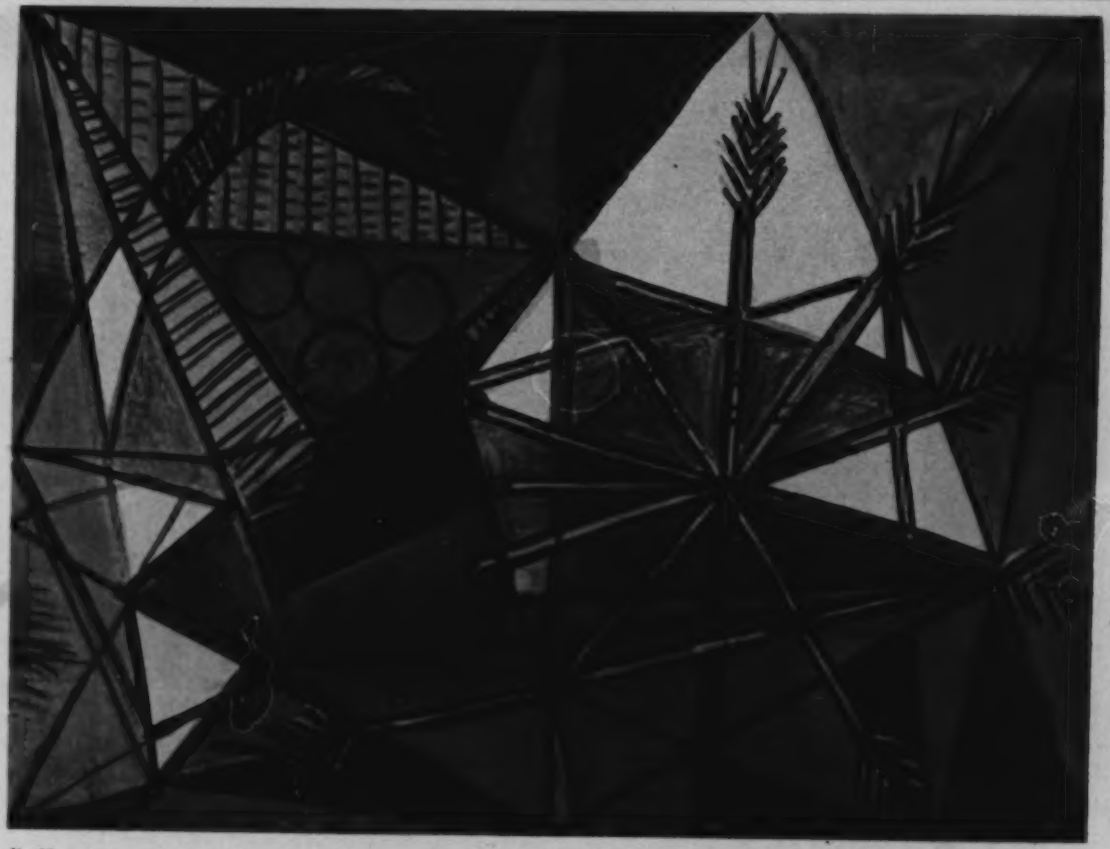
Öl auf Leinwand, 73:92 — Paris 1943
Vorderseite: Signatur rechts unten *(Picasso)*
Rückseite: Datum *(13 aout 43)*

Die Starrheit der Ähren scheint Picasso zu der ganzen Struktur des Bildes angeregt zu haben.

Man kennt noch eine andere frühere Fassung des gleichen Themas (H. u. S. Janis, *Picasso*, 1946 [s. Bibl.] S. 26)

Abbildungen: C. A. 1940/44, S. 64.
H. u. S. Janis, Picasso, 1946 (s. Bibl. S. 26.)

Galerie Berggruen & Cie., Paris



Nr. 95

96. Brustbild einer Frau in Grau

Öl auf Leinwand, 92 : 60 — Paris 1944
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(6. 3. 44)*

(Siehe Text zu Nr. 88).
Dieses leicht in Grau gehaltene Bild wirkt durch seine Kargheit und Größe. Die Abgrenzung der Formen geschieht hier auf eine sehr freie Weise durch kräftige Umrißlinien, wie sie vielen Werken aus den letzten Kriegsjahren und der unmittelbaren Nachkriegszeit (M., 110, 111, 112, und hier Nr. 107) eigentümlich sind.

Abbildungen: S. P., Tafel 45.
P., Nr. 106.

Privatbesitz, Paris.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

97. Brustbild einer Frau mit blauem Hut

Öl auf Leinwand, 92 : 60 — Paris 1944
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(7. 3. 44)*

(Siehe Text zu Nr. 88).

Dieses Werk entstand einen Tag später als das vorhergehende. Es unterscheidet sich von diesem durch eine völlig andere Farbenwahl und die größere Rücksicht auf das normale Aussehen der menschlichen Körperformen; es handelt sich jedoch sichtlich um das gleiche Modell: man erkennt die gleiche Franse unter dem gleichen Hut, das gleiche offene Haar. Diese Gestalt ist gleichsam die Wiedereinkörperung des vorangegangenen „Zeichens".

Man beachte die dunkle Umrandung der einzelnen Formen, die auf den Arbeiten zwischen 1943 und 1946 sehr häufig ist.

Abbildungen: M., Tafel 107.
„*Picasso*", H. und S. Janis, 1946 (s. Biblio.), Tafel 80.
P., Nr. 107.

Im Besitz des Künstlers.

98. Der Tomatenstock

Öl auf Leinwand, 73 : 92 — Paris 1944
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(3. August 44)*

Man kennt vier verschiedene Fassungen dieses Themas des *Tomatenstocks*, die zwischen dem 3. und 10. August 1944 in Paris entstanden sind. Die Bewirtschaftung der Lebensmittel während des Krieges, die viele französische Hausfrauen zwang, sich ihr Gemüse vor dem Fenster oder auf dem Balkon zu ziehen, lieferte Picasso das Sujet dieser Bilder.

Einer Tendenz folgend, auf die schon bei Nr. 96 und 97 hingewiesen wurde, gibt der Maler im Fortgang zu den weiteren Fassungen immer mehr den „Typus" zugunsten des „Individuums" auf.

Abbildungen: M., Tafel 108.
„*Picasso*", H. und S. Janis, 1946 (s. Biblio.), Tafel 31.
P., Nr. 108.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 98

99. Ansicht von Paris

Öl auf Leinwand, 73 : 92 — Paris 1945
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(27. 2. 45)*

Gleichsam als eine Huldigung an Paris malte Picasso nach der Befreiung seit 1944 und vor allem Anfang 1945 zahlreiche „Ansichten" der französischen Hauptstadt (s. Biblio. 1946, Janis, passim). Diese kräftig gebauten „Stadtlandschaften", die durch eine Art Kristallisation gleichsam zu einem einzigen Gebilde zusammengefaßt werden, zeigen jedoch nicht die gleiche Freiheit und besondere Frische der etwas später entstandenen Stilleben.

Abbildungen: M., Tafel 113.
„*Picasso*", H. und S. Janis, 1946 (s. Biblio.), Tafel 44.
P., Nr. 109.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 99

100. Totenkopf und Lauchstangen

Öl auf Leinwand, 89 : 130 — Paris 1945
Vorderseite: Signatur von 1955 rechts oben *(Picasso)*
Rückseite: Datum *(18. 3. 45)*

Man kennt mindestens sieben verschiedene Fassungen dieses Themas aus dem Anfang des Jahres 1945, auf denen stets der Totenkopf, die Lauchstangen und eine Kanne zu sehen sind (M., 115, 117, 153. — H. und S. Janis, 1946, Tafel 64 und 65). Das Thema taucht bereits 1943, ungefähr um die Zeit, wo Picasso seinen „Totenkopf" modelliert, in der Malerei auf, wenn auch noch zaghaft und unvollzählig (kleinere Maße, ohne Lauchstangen). — Trotz des Schädels erinnert hier nichts an die pessimistischen und mystischen „Vanitas"-Darstellungen. Etwas von dem romantischen und literarischen Geist dieser letzteren spricht aus gewissen Bildern von Anfang 1946 (H. und S. Janis, 1946, Tafel 117 und 118) sowie aus einer ungefähr gleichzeitigen Lithographie (Mr. I, S. 106).

Abbildungen: M., Tafel 114.
„*Picasso*", H. und S. Janis, 1946 (s. Biblio.), Tafel 63.
P., Nr. 110.

Galerie Louise Leiris, Paris.

Nr. 100

101. Stilleben mit Petroleumlampe

Öl auf Leinwand, 89 : 116 — Paris 1945/46
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(6. 5. 45, 2. 12. 46)*

Eine Petroleumlampe oder ein Handleuchter begegnen sehr häufig auf den Stilleben aus jener Zeit der knappen Stromversorgung und der häufig gestörten Leitungen. Janis (s. Biblio., 1946) gibt sechs Beispiele, die Mailänder Ausstellung zeigte zwei weitere, darunter dieses Bild.

Von Mitte 1945 bis Ende 1947 verleiht die große Freiheit der Komposition und des Pinselstrichs sowie das in den Hintergründen vorherrschende Weiß den Stilleben eine besondere Unmittelbarkeit und Frische. Die Farbgebung ist oft sehr zurückhaltend.

Abbildungen: M., Tafel 116.
P., Nr. 111.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 101

102. Sitzende Frau im Sessel

Öl auf Leinwand, 130 : 97 — 1947
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(18. 2. 47)*

Obgleich sie aus dem Jahre 1947 stammt, gehört diese Figur, ihrer Konzeption wie der darstellerischen Mittel nach, durchaus mit gewissen anderen Gestalten aus dem Vorjahr zusammen (H. und S. Janis, 1946 [s. Biblio.], Tafel 121 und 122), auf denen Kopf, Brust und Arme der Frau, die zu Blüte und Blättern geworden sind, den sehr schmächtigen Stiel des Körpers krönen. Auch dieses Bild zeigt die nämlichen einfachen, spindelförmigen Flächen, die gleichen lebhaften Farben auf hellem Grund. Allerdings ist das Gesicht hier noch flüchtiger angedeutet. Die „Erfindung" kann auch jeder Aggressivität entraten, wie die Eleganz dieses Bildes beweist, das eine Huldigung an Picassos neue Gefährtin, Françoise Gilot, darstellt.

Abbildungen: M., Tafel 121.
P., Nr. 112.

Im Besitz des Künstlers.

103. Hahn und Messer

Öl auf Leinwand, 81 : 100 — 1947
Vorderseite: Signatur links oben *(Picasso)*
Rückseite: Datum *(12. 3. 47)*

Ein geschlachteter, noch nicht gerupfter Vogel bildet den Hauptbestandteil einer Folge von Stilleben aus dem Jahre 1919 (Z. Bd. 3, 283/285). Ein diesem ähnlicher Haushahn erscheint auf einer bedeutenden Komposition aus dem Jahre 1921 (Z. Bd. 4, 335). Das gleiche Sujet begegnet auch 1942, während des Krieges. Doch hat das Thema hier eine gründliche Umwandlung erfahren: die Üppigkeit der „nahrhaften" Stilleben ist verschwunden; es bleibt nur noch ein Opfer mit durchschnittenem Hals, etwas Blut in einer Schale und ein Beweisstück: das Messer.

Man beachte, wie es Picasso mit Hilfe einer Art „umgekehrter" Perspektive gelingt, die vier Beine des Tisches sichtbar zu machen.

Von diesem Bild existiert noch eine andere, weniger freie Fassung (C. A., Nr. 1, 1949, S. 246).

Abbildungen: C. A., Nr. 1, 1948, S. 67.
P., Nr. 113.

Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz. New York.

Nr. 103

104. Sitzende Frau mit Haarknoten

Öl auf Leinwand, 92 : 73 — Paris 1948
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(1. 11. 48)*

Diese „Sitzende" wurde, wie die beiden folgenden, wahrscheinlich in Paris gemalt, wohin Picasso im Oktober kurz nach seiner Ankunft in Vallauris zurückgekehrt war. — Im Frühling des gleichen Jahres hatte er in Vallauris, wo er seit dem vergangenen Herbst arbeitete, die so neuartige „Illustrierung" des „*Chants des Morts*" von Pierre Reverdy vollendet, die einige Monate später bei Tériade erschien. Diese abstrakte Illustrierung begnügt sich damit, den Text sozusagen durch Gongschläge zu gliedern, indem sie gewisse Worte mit einem breiten roten Strich einfaßt oder unterstreicht, hie und da gewisse Zeichen an den Rand setzt, die als Klammern wirken, etc... Die Striche laufen fast immer in eine Reihe dicker Punkte aus, die auch die Stellen des Zusammentreffens und Richtungswechsels markieren (Mr. II, S. 73 und 74). — Im November desselben Jahres malte Picasso zwei Fassungen der „Küche", auf denen die gleichen Knotenlinien begegnen (C. A., 1949, S. 254, 256). Der Maler war damals bestrebt, wie er seinem Freunde Kahnweiler erklärte, jede perspektivische Illusion auszuschalten, indem er die Überschneidung der Linien vermied.

Auch hier, wie bei den beiden folgenden Gestalten, verwendet Picasso diesen für die Epoche kennzeichnenden Strich mit Punkten oder Knoten, wie er sich ähnlich auf gewissen gallischen oder gallo-römischen Münzen findet, ohne daß allerdings ein diesbezüglicher Einfluß vorläge.

„Françoise" trägt hier einen Pullover, wie Picasso ihn um diese Jahreszeit an ihr sah. Das gleiche Kleidungsstück kehrt des öfteren auf den Lithographien aus dieser Zeit wieder (Mr. II, S. 99 bis 134).

Abbildungen: C. A., 1949, S. 257.
M., Tafel 129.
P., Nr. 114.

Im Besitz des Künstlers.

105. Sitzende Frau im Sessel

Öl auf Leinwand, 100 : 81 — Paris 1948/49
Vorderseite: Signatur rechts unten *(Picasso)*
Rückseite: Datum *(29. 12. 48 — 1. 1. 49)*

Diese Gestalt in leuchtenden Farben ist gewiß eine von denen, die unmittelbar aus gewissen Versuchen der Flächengliederung und Zeichnung hervorgehen, welche im November 1948 zu den beiden Fassungen der „Küche" geführt hatten.

Abbildungen: C. A., 1949, S. 258.
S. P., Tafel 48.
P., Nr. 115.

Galerie Louise Leiris, Paris.

106. Frauenkopf

Öl auf Leinwand, 41 : 27 — 1949
Rückseite: Signatur rechts unten *(Picasso)*
und Datum rechts oben *(28. 2. 49)*
Vorderseite:

Die Bemerkungen über den künstlerischen Charakter des Bildes Nr. 104 treffen auch hier zu.

Abbildung nicht bekannt.

Kunsthalle Bremen.

107. Sitzende Frau

Öl auf Leinwand, 100 : 81 — Paris 1949
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(23. 3. 49 II)*

Von dieser Figur wurde am gleichen Tage eine erste Fassung gemalt (C. A., 1949, S. 267). Außerdem ist eine Farblithographie vorhanden, die diesem Bild sehr nahesteht (Mr. II, S. 203).

Abbildungen: M., Tafel 135.
P., Nr. 116.

Im Besitz des Künstlers.

108. Claude und Paloma

Ripolin und Öl auf Sperrholz, 116 : 89 — Vallauris 1950
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum und Ort *(Freitag, 20. 1. 50 Vallauris)*

Wie die Mehrzahl der in den Jahren 1950 bis 1953 in Vallauris entstandenen Bilder ist auch dieses auf Sperrholz gemalt. Mit seltenen Ausnahmen (Nr. 65) hatte Picasso bis zum letzten Kriege stets die Leinwand als Untergrund benutzt. Nach dem Kriege finden die verschiedensten Materialien Verwendung: Holzfaser- oder Isorelplatten („*Der Krieg*" und „*Der Frieden*" sind auf dieser Unterlage gemalt) und vor allem Sperrholz. Picasso hatte es nämlich bequemer gefunden, sich von dem Ortsschreiner die Bretter, deren er bedurfte, zuschneiden zu lassen, statt die Leinwände, die an Ort und Stelle in den benötigten Größen nicht zu beschaffen waren, aus Paris kommen zu lassen.

Claude und Paloma, Picassos drittes und viertes Kind, sitzen hier auf kleinen Sesseln. Claude ist bereits etwas über zwei Jahre alt, während seine Schwester kaum einige Monate zählt.

Die Kreise mit dem Blumen- oder Sternmuster in der unteren Bildfläche sind eine getreue Nachbildung des Fliesenmusters aus Picassos Haus in Vallauris.

Abbildungen: M., Nr. 140.
„*Verve*", 1951 (s. Biblio.), farbige Reproduktion.
P., Nr. 117.

Im Besitz des Künstlers.

109. Bildnis eines Malers, nach El Greco

Öl auf Sperrholz, 100,5 : 81 — Vallauris 1950
Vorderseite: Signatur links unten *(Picasso)*
Rückseite: Datum und Ort und Datum *(Vallauris 22. 2. 50)*

Für Picasso gehört das Kunstwerk wie alle anderen Wesen oder Gegenstände zur äußeren Wirklichkeit; es ist daher wie jene einer Aus- und Umdeutung fähig. — Die Künstler, die sein Gefühl ansprechen und seine erfinderische Begabung reizen, wobei fast immer der Zufall mit im Spiel ist, gehören den verschiedensten Schulen und Epochen an: 1917 war es Le Nain (Z. Bd. 3, 96), 1919 Renoir (Z. Bd. 3, 428 bis 430), 1944 Poussin (B., S. 243), 1947/49 Cranach (Mr. II, 109/109 *bis*), 1950 Courbet und El Greco („*Verve*" Bd. VII, Nr. 25 und 26) und neuerdings Delacroix (Nr. 121).

Unser Bild verdankt seine Entstehung El Grecos zwischen 1594 und 1604 entstandenem „Bildnis eines Malers", das sich im Provinzialmuseum von Sevilla befindet. Picasso hatte bei diesem Bilde, wie er selber gestand, vor allem die Absicht, die „Mondscheinbeleuchtung", die der Welt des toledanischen Meisters eigentümlich ist, wiederzugeben.

Übrigens sind von Picasso auch einige Porträts aus den Jahren zwischen 1917 und 1923 bekannt, die nach Photographien gemalt oder gezeichnet wurden (Nr. 52).

Abbildungen: „*Verve*", 1951 (s. Bibilo.), farbige Reproduktion.
S. P., Tafel 49.
P., Nr. 118.

Galerie Rosengart, Luzern.

110. Massaker in Korea

Öl auf Sperrholz, 110 : 209 — Vallauris 1951
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Ort und Datum *(Vallauris, 18. Januar 1951)*

Der Luftangriff auf die kleine spanische Stadt Guernica hatte Picasso zu der großen Komposition von 1937 inspiriert. Die Vernichtungslager der Nazi lieferten ihm das Thema des „Leichenhauses" (1944/48). Der koreanische Krieg, der im Sommer 1950 ausbrach, war die Veranlassung zu dieser Komposition.

Die Darstellung geht auch hier, wie immer, über die bloße Anekdote hinaus: es handelt sich nur noch um die schwerbewaffnete und gepanzerte rohe Gewalt im Angriff auf schwache und unschuldige Opfer, deren entblößte Leiber ihr schutzlos ausgeliefert sind. Ort und Zeit sind nicht genauer bestimmbar: so gewinnt dieser Protest anläßlich eines besonderen historischen Ereignisses für den Betrachter den Rang eines allgemeingültigen Zeugnisses.

Die Komposition des Bildes zeigt in manchem eine Verwandtschaft sowohl zu Goyas „Erschießung der Aufständischen" von 1808, wie zu Manets „Erschießung Kaiser Maximilians", aus dem Jahre 1869.

In der nachstehend angeführten Nummer der Zeitschrift „*Verve*" sind einige Zeichnungen vom 23., 24. und 25. Januar desselben Jahres abgebildet, die gepanzerte Krieger in Begleitung ihrer Knappen darstellen. Eine Lithographie aus derselben Zeit behandelt das gleiche Thema.

War zum erstenmal in dem „Salon de Mai" von 1951 zu sehen und ist in dem Katalog dieser Ausstellung abgebildet.

Abbildungen: „*Verve*", 1951 (s. Biblio.), farbige Reproduktion.
M., Nr. 159.
P., Nr. 119.

Im Besitz des Künstlers.

Nr. 110

111. Mutter und Kinder mit Orange

Öl auf Sperrholz, 115 : 88 — Vallauris 1951
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum und Ort auf dem Rahmen *(25. 1. 51 Vallauris)*

Nach der Geburt seines ersten Kindes im Jahre 1921 hatte Picasso das Thema „Mutter und Kind" wiederholt dargestellt (Nr. 38). Es taucht dann 1948 (M., 128) wieder auf, nach der Geburt des dritten Kindes: Claude. — Man vergleiche dieses Bild mit der farbigeren und graphischeren Darstellung vor weißem Hintergrund aus dem Jahre 1953 (M., 177), welche, wie diese hier, die Mutter mit den beiden Kindern Paloma und Claude zusammen zeigt. Bemerkenswert ist die Feinheit der Beobachtung, wie die Gebärden der Mutter, mit denen sie ihre nun zwei Jahre älteren Kinder an sich drückt, auf diesem späteren Bild modifiziert sind.

Abbildungen: M., Nr. 155, farbige Reproduktion.
„*Verve*", 1951 (s. Biblio.), farbige Reproduktion
P., Nr. 120.

Im Besitz des Künstlers.

113. Frauenkopf

Öl auf Leinwand, 47 : 33,5 — 1952
Vorderseite: Datum links oben *(17. mai 52)*
Rückseite: Datum auf der Leinwand *(17. mai 52)*

Abbildung nicht bekannt.

Galerie Beyeler, Basel.

114. Kaffeekanne und Fruchtschale mit Kirschen

Öl auf Sperrholz, 81 : 100 — Vallauris 1953
Vorderseite: Signatur links unten *(Picasso)*
Rückseite: Datum *(9. Juni 53)*

Auch hier begegnet, wenn auch bei lebhafterer Farbgebung, die gleiche Freiheit der Komposition und der Pinselführung wie auf gewissen „weißen" Stilleben aus den Jahren 1946 und 1947.

Seit 1910 hat Picasso fast überhaupt nicht mehr vor dem Modell gemalt; er wäre trotzdem außerstande, etwa Kirschen im Winter zu malen: er muß sie sehen, damit sie ihn zur Darstellung reizen.

Abbildungen: „Picasso" — Ausstellungskatalog Curt Valentin Gallery, New York, Nov./Dez. 1953, Nr. 13.
P., Nr. 123.

Galerie Louise Leiris, Paris.

Nr. 110

115. Kopf einer lesenden Frau

Öl auf Leinwand, 46 : 38 — Vallauris 1953
Vorderseite: Signatur oben links *(Picasso)*
Rückseite: Datum und Ort *(9. 1. 53 Vallauris)*

Das Thema der lesenden Frau begegnet häufig im Werk Picassos. Man findet es 1920 (Z. Bd. 4, 180, 183), 1934 (C. A., Nr. 7/10, 1935, S. 192, 193), 1937 (M., 73) und noch häufiger in den letzten Jahren (M., 175, 178/181). Zu der letztgenannten bedeutenden Folge gehört auch das vorliegende Bild.

Abbildung nicht bekannt.

Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

116. Weibliches Brustbild

Öl auf Sperrholz, 92 : 73 — Vallauris 1953
Vorderseite: Signatur rechts oben *(Picasso)*
Rückseite: Datum *(17. Juli 1953)*

Die Ineinsfügung von Vorder- und Seitenansicht der gleichen Figur ist hier bei dem Oberkörper ausgeprägter als bei dem Gesicht, wobei das Profil des Gesichts im Gegensinne zu dem der Brust dargestellt ist.

Abbildung: P., Nr. 124.

Galerie Louise Leiris, Paris.

117. Der Zouave (der Raucher).

Öl auf Holz, 100 : 81 — 1953
Vorderseite: Signatur links oben *(Picasso)*
Rückseite: Datum *(Vallauris 6. juin 53)*

Abbildung nicht bekannt.

Galerie Beyeler, Basel.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

118. Sylvette (Porträt Mademoiselle D. . .)

Öl auf Leinwand, 100 : 81 — Vallauris 1954
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(2. 5. 54)*

Dieses Bild ist das fünfte einer Serie von zwölf bekannt gewordenen Porträts, die im Frühjahr 1954 in Vallauris entstanden. Das Modell war ein junges Mädchen, das Picasso an der Côte d'Azur kennenlernte. Alle zwölf Fassungen, die Anfang Herbst 1954 auf der Ausstellung der „*Maison de la Pensée Française*" zu sehen waren, finden sich in der einzigen Nummer der „*Cahiers d'Art*" des gleichen Jahres abgebildet.

In fast allen Arbeiten dieser Serie herrscht eine graue Farbgebung vor; die plastische Gestaltung hingegen variiert zum Beispiel von einem nicht imitativen Naturalismus (3/5) zu einer „Umsetzung", die der Erfindung größeren Spielraum läßt und dem Bild das vieleckige Aussehen der kubistischen Werke verleiht (4/5).

Abbildungen: C. A., Nr. 1, 1954, Tafel (ohne Seitenzahl).
P., Nr. 125.

Im Besitz des Künstlers.

119. Sylvette (Porträt Mademoiselle D...)

Öl auf Leinwand, 81 : 65 — Vallauris 1954
Vorderseite: Signatur oben rechts *(Picasso)*
Rückseite: Datum *(3. 5. 54.)*

Dieses Porträt des gleichen Modells wurde einen Tag nach dem vorhergehenden und am gleichen Tag wie eine andere Variante gemalt, welche zarter und anmutiger, aber ebenso „naturalistisch" ist wie diese.
(Siehe die Bemerkung zu Nr. 118.)

Abbildung: C. A. Nr. 1, 1954, Tafel (ohne Seitenzahl).

Kunsthalle Bremen.

120. Porträt Madame Z.

Öl auf Leinwand, 100 : 81 — Vallauris, 1954
Vorderseite: weder Signatur noch Datum
Rückseite: Datum *(2. Juni 1954)*

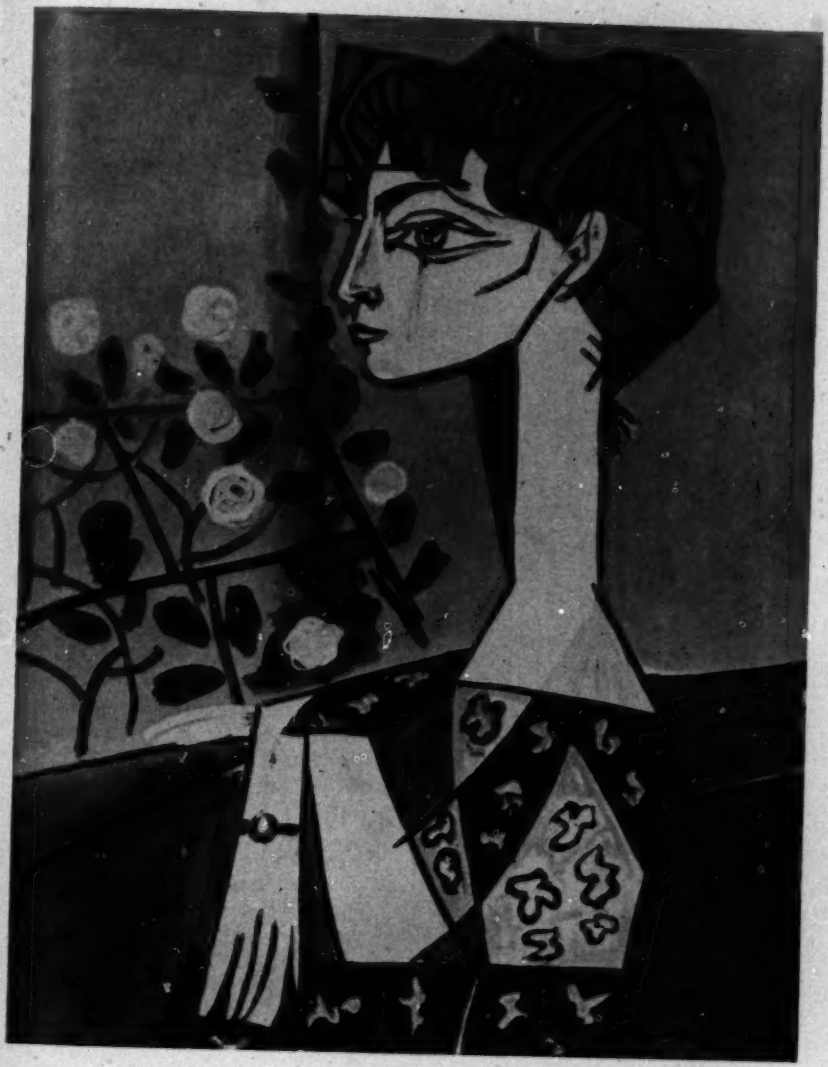
Picasso malte dieses Porträt in leuchtenden Farben genau einen Monat nach dem vorhergehenden, das ausschließlich von grauen Tönen beherrscht wird. Die Dargestellte ist eine Freundin, die schon auf einem früheren Werk, vom 18. Mai des gleichen Jahres, erkennbar ist (C. A., Nr. 1, 1954).

Man beachte, wie die sichere, beinah harte Zeichnung der Haare und Gesichtszüge mit der sehr freien und beiläufigen Andeutung der Blumen im Hintergrund kontrastiert.

Das Werk wurde auf der diesjährigen Pariser Ausstellung zum ersten Male gezeigt.

Abbildung: P., Nr. 126.

Im Besitz des Künstlers.



121. Die Frauen von Algier

Am 13. Dezember 1954 begann Picasso in seinem Atelier in der Rue des Grands-Augustins eine Folge von Bildern, die erst mit dem fünfzehnten am 14. April 1955 ihren Abschluß finden sollte. Das Thema dieser verschiedenen Varianten hatte ihm Delacroix's Bild „Die Frauen von Algier" (*„Femmes d'Alger"*) geliefert, dessen erste Fassung aus dem Jahre 1834 sich heute im Louvre und eine spätere, etwas kleinere, in Einzelheiten veränderte aus dem Jahre 1849 im Musée Fabre zu Montpellier befindet.

Von Anfang an nimmt Picasso sich dem Werk seines Vorgängers gegenüber gewisse Freiheiten: von den vier weiblichen Gestalten des Originals werden nur die beiden am Boden sitzenden Frauen und die Dienerin beibehalten; diese drei Figuren nehmen in Paris und Montpellier die rechte Bildhälfte ein. Außerdem erscheint die Dienerin bei Picasso stets hinter den beiden sitzenden Frauen, während sie bei Delacroix jeweils den Vordergrund einnimmt. Während ursprünglich eine der Frauen das Nargileh hält, indes die andere die Hand auf ihrem nackten Bein ruhen läßt, werden auf Picassos ersten beiden Fassungen beide Gebärden von ein und derselben Gestalt, wenn auch mit gewissen Abweichungen, ausgeführt.

Eine Gebärde sowie ein Möbelstück scheinen der Fassung in Montpellier entlehnt: die Dienerin hebt dort, wie bei Picasso in dreizehn Fassungen und auf einer Einzeldarstellung, mit einer Hand einen Vorhang hoch; ein polygonales Tischchen mit Einlegearbeit, das auf dem Bild im Louvre fehlt, ist in sämtlichen Fassungen Picassos vorhanden, wo es in wechselnder Größe an den verschiedensten Stellen erscheint.

Die am gleichen Tage gemalten ersten beiden Versionen (A und B), von denen die zweite ganz in grauen Tönen gehalten ist, bleiben dem Thema nach den Werken Delacroix's sehr nahe. Die dritte Fassung jedoch, die fünfzehn Tage später ausgeführt wurde, bringt eine wesentliche Veränderung: in einer mächtigen Ausreckung, wobei ihre Formen wie alle übrigen des Bildes sich aufrichten, hat die rechts hockende Frau sich hintenüber auf den Boden geworfen, so daß ihre in die Luft ragenden Beine nunmehr auf dem Rand des Tischchens aufruhen. In der Mitte des Bildes ist eine vierte Gestalt, in hieratischer Steile, erschienen, die durch gewisse morphologische Eigentümlichkeiten zweifelsohne an das

hier unter Nr. 80 abgebildete Gemälde aus dem Jahre 1932 erinnert. In der vierten Fassung, die nach weiteren vier Tagen entstand, ist jede Anspannung verschwunden: der Körper der schlafenden Frau, deren Beine noch immer in die Höhe ragen, ist nach hinten gesunken und ruht auf einem Bodenkissen. Picasso bedurfte dieser vorübergehenden Verhärtung, um von dem Thema Delacroix's den Übergang zu einem anderen zu finden, das der Häufigkeit nach, mit der es in seinen Bildern erscheint, von tiefer Bedeutung für ihn sein muß: dem Thema der am Boden sitzenden Frau, die den Schlaf einer anderen (männlichen oder weiblichen) Gestalt bewacht. Dieses Thema findet bei ihm in der Tat schon seit 1923 (Z. Bd. 5, 173, 174, 175); es erscheint wiederum in den Jahren 1942/43 (C. A. 1951, zehn Zeichnungen zwischen S. 32 und 57), dann 1947 (Mr. Bd. I, S. 67 bis 76; Bd. II, S. 20, 21, 40, 41 und 43. — „Verve", Bd. V, Nr. 19 und 20, drei Zeichnungen vom 8. Mai 1947), um 1955 in dieser neuen Form aufzutauchen. Die fünfte, abermals fünfzehn Tage später gemalte Fassung bringt die endgültige Gruppierung der Schläferin und der sie bewachenden Frau. Die in der dritten Fassung hinzugekommene und in der vierten bereits wieder zurückgedrängte Frau ist in der fünften gänzlich verschwunden. Jedesmal, wenn sie wieder erscheint (im ganzen auf acht von fünfzehn Bildern), erfüllt sie, ebenso wie die stets anwesende Dienerin, nur eine beiläufige Funktion. Die fünfte und sechste Variante zeichnen sich durch die Zärtlichkeit der Gebärde aus, mit welcher die Schläferin ihren Kopf auf die Füße der Wachenden legt. Die achte, neunte und zehnte Variante zeigen eine besonders frische Farbgebung und eine schöne Freiheit der Zeichnung. Die elfte, zwölfte und dreizehnte Fassung, die nach einer Pause von elf Tagen gemalt wurden, unterscheiden sich durch die leichten Grau- und Beigetöne und ihre strengere Zeichnung von der etwas weichen Anmut der vorhergehenden. Die letzten beiden Versionen sind in Zeichnung und Farbgebung ungeheuer kräftige Werke. Die Fassung, mit der die Folge schließt, zeigt die Besonderheit, daß die Wachende unter einer Gestalt erscheint, die von allgemein anerkannten Formen nur wenig abweicht.

Diese vierzehn Bilder sind auf Leinwand gemalt. Sie sind nicht signiert, doch trägt jedes auf der Rückseite ein Datum, das unter der Reproduktion jeweils angegeben ist. Jede Variante ist hier mit einem Buchstaben bezeichnet, der ihrer Stelle in der zeitlichen Abfolge entspricht.

Abbildung: P,. Nr. 127.

f. Nr. 121

A/60 : 73 — 13.12.54

B/60 : 73 — 13.12.54 II

C/54 : 65 — 28.12.54

D/46 : 55 — 1.1.55

E/46 : 55 — 16.1.55

F/54 : 65 — 17.1.55

G — 18.1.55

f. No. 121 / 3

H/130 : 162 — 24.1.55

I/97 : 130 — 25.1.55

J/114 : 146 — 26.1.55

K/130 : 162 — 6.2.55

f. Nr. 121/5

L/130 : 97 — 9.2.55

§ 115 : 146 — 26. 1. 53

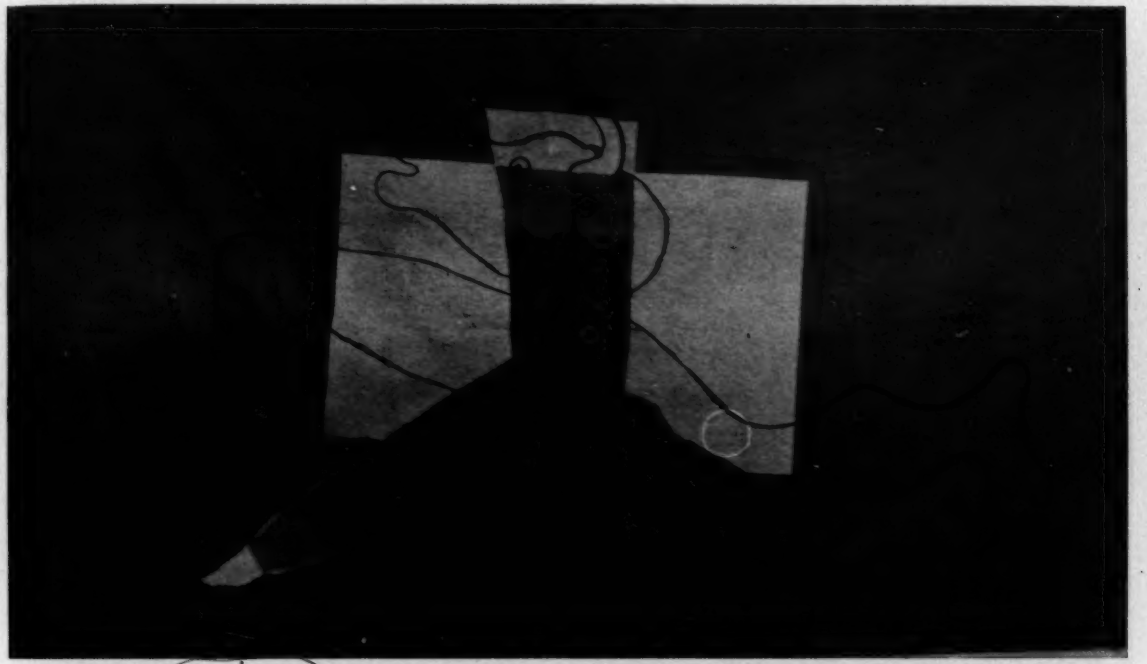
M/114 : 195 — 11.2.55

N/114 : 146 — 13.2.55

114 : 146 — 14. 2. 55

122. Komposition für einen Karnevalsball — Öl auf Leinwand, 294 : 214, 1923

123. Die Musik. Vorhang für die Saison 1924 der *Soirées de Paris* — Tempera auf Leinwand, 400 : 150, 1924



124. Der Minotaurus — Tapisserie nach einem Werk von 1928, 140 : 237

125. Die Bäuerin — Tapisserie nach einem Pastell von 1932, 210 : 192

126. Frau bei der Toilette — aufgeklebtes bemaltes Papier auf Leinwand, 300 : 450, 1937, 8

ZEICHNUNG UND GRAPHIK

Während die Zeichnung bei Braque einen höchst bescheidenen Raum einnimmt oder bei Léger fast ausschließlich als Vorstudie zu einem Gemälde entsteht, gelangt sie bei Picasso, wie bei Matisse, oft zu selbständiger Bedeutung: sie hört auf, eine bloße Vorstufe für eine andere Technik zu sein, sie ist selber Zweck und Ziel. Und ihre Vielfalt, ihr Reichtum sind so groß wie bei kaum einem anderen Künstler.

Anderseits bestehen zwischen Picassos zeichnerischem Werk und seiner Malerei und Plastik dennoch zahlreiche feste Beziehungen. Läßt sich vor 1914 in stilistischer Hinsicht eine gleichlaufende Entwicklung in sämtlichen künstlerischen Techniken feststellen, wo uns überall jeweils die gleichen Absichten und Formen begegnen, so werden in der Folge gewisse Divergenzen erkennbar: der in der Zeichnung seit 1914/15 wieder aufgenommene „Naturalismus", macht sich in der Malerei erst um 1918 geltend, der „Ingrismus", der in der Malerei 1923/24 aufhört, dauert in der Zeichnung und Graphik noch einige Jahre fort.

Picassos schöpferisches Ingenium äußert sich mit einer solchen Gewalt und Unmittelbarkeit, daß er außerstande ist, ein und dieselbe Gebärde zweimal auszuführen. Deshalb sind Bilder, die nach einer vorherigen Zeichnung gemalt wurden, äußerst selten. Die sehr nahe Verwandtschaft zwischen einem Gemälde und einer Zeichnung beruht aber des öfteren darauf, daß die Zeichnung nur eine Kopie des Gemäldes ist. Anders verhält es sich bei der Plastik, die ihrer Natur nach weniger Spontaneität zuläßt, wenn es sich nicht gerade um die Verwendung „fertiger" Teile handelt. 1933 zum Beispiel schuf Picasso eine bedeutende Serie von Zeichnungen für Plastiken, die jedoch, vielleicht auf Grund der eben charakterisierten Haltung, niemals ausgeführt wurden. — Hingegen entstehen zu den großen Kompositionen, und bisweilen sogar zu weniger anspruchsvollen Werken, häufig sehr zahlreiche Skizzen und Detailzeichnungen; diese bilden dann oftmals gewichtige Folgen von Varianten.

Da Picasso sich niemals scheute, eine Technik mit einer anderen zu vermischen, finden sich in seinem Werk, namentlich in den Jahren 1923/24, auch gewisse „Gemälde", die eigentlich nur große Zeichnungen auf Lein-

I W. 126

wand sind, aber wiederum andere, bei denen Kohle und Bleistift gleichfalls Verwendung finden (einige Beispiele stammen aus dem Jahre 1914), sowie einige Grisaillen, die wie Tuschzeichnungen wirken.

Picassos graviertes und lithographiertes Werk ist ungewöhnlich reichhaltig, jedoch von ungleicher Verteilung innerhalb seiner Gesamtproduktion: auf Perioden, in denen Picasso sich dieser Techniken mit besonderer Vorliebe und zu zahlreichen Schöpfungen bedient, folgen lange Jahre, in denen sie seltener Verwendung finden oder gar völlig aufgegeben werden, wie dies während der beiden Kriege der Fall war. — Nahezu sämtliche Techniken begegnen bei Picasso, von der Kaltnadelradierung bis zu Aquatinta; nur der Holzschnitt reizt ihn nicht: man kennt lediglich zwei Arbeiten aus dem Jahre 1906.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, in dieser umfangreichen Produktion die als Illustrationen zu dichterischen Werken entstandenen Arbeiten von den um ihrer selbst willen ausgeführten Blättern zu unterscheiden. Es sei nur darauf hingewiesen, daß Picassos illustrierende Tätigkeit mit den Namen Kahnweiler, Vollard, Skira und Tériade verknüpft ist (siehe S. 25, „Biographische Übersicht" — 1911), und daß die gravierten oder lithographierten Arbeiten, gleichviel ob sie als Illustrationen gedacht sind oder nicht, in ihrer Auffassung und Ausführung ungefähr die gleichen Verwandlungen erfahren wie die Zeichnungen, und zwar gleichzeitig, was auch hier die Abweichungen von dem malerischen und plastischen Werk erklärt.

Während vor 1914 die Kaltnadelradierung besonders häufig ist, wendet Picasso sich zwischen den beiden Kriegen vor allem der Radierung und gemischten Techniken zu, sowie der Lithographie, die nach dem letzten Kriege das Feld beherrscht. Diese Technik, die Picasso zwischen 1930 und 1945 aufgegeben hatte, tritt in seiner Graphik, die doch bis 1899 zurückreicht, 1919 zum ersten Male auf. Während aber zwischen 1919 und 1930 höchstens dreißig Lithographien ausgeführt wurden, entstehen von Anfang November 1945 bis Anfang April 1949, bei Mourlot, an die zweihundert Arbeiten. Sämtliche Blätter, denen Picasso sein „Imprimatur" erteilt, werden von Kahnweiler (Galerie Leiris) herausgebracht. Zu dieser bedeutenden lithographischen Produktion treten aus jüngster Zeit einige Radierungen und Aquatintablätter, die von Roger Lacourrière abgezogen wurden und ebenfalls bei Kahnweiler erschienen.

Die dargestellten Themen sind äußerst vielfältig. Einige, wie etwa das 1934 in der Serie des „Blinden Minotaurus" entwickelte, hat den Künstler zu keinem bekanntgewordenen Gemälde angeregt; die kürzlich gravierten Stierkampfszenen finden sich gleichzeitig nur in der Keramik, wohingegen der „Maler und sein Modell" 1954 ebenso in der Zeichnung wie in der Keramik und Lithographie erscheint.

ZEICHNUNGEN

127. Das Fest
Tuschfeder, 50,5 : 66 — 26. 8. 1946, Galerie Beyeler, Basel

128. Spiele am Strand
Tinte, 50,5 : 65,5 — 1946

129. Spiele
Bleistift, gehöht, 50,5 : 65 — 1948

130. Figues de barbarie
Farbstift, 50,5 : 66 — 1948

131. Femme fleur
Farbstift, 66 : 50,5 — 1948

132. Ziegenschädel
Tuschpinsel, 50,7 : 65,7 — 1952, Wallraf-Richartz-Museum Köln. *Abb.*

133. Der Traum
Tusche, Feder und Pinsel, 50 : 65 — 1952, Sammlung Haubrich, Köln. *Abb.*

134. Maler und Modell
Tusche und Gouache, 24 : 18 — 27. 2. 1953, 14. 12. 1953, Abbildung: Verve (s. Bibl. 1954), 2

135. Frau und Zwerg
Tusche, 35 : 26,5 — 18. 12. 1953, Abbildung: Verve 13

136. Maler und Modell
Tusche, 26,5 : 21 — 25. 12. 1953, Abbildung: Verve 33

137. Die Lektüre
Tusche, 26,5 : 21 — 26. 12. 1953, Abbildung: Verve 38

138. Zeichner und Modell
Tusche, 32 : 24 — 4. 1. 1954, Abbildung: Verve 59

139. Zeichner und Modell
Tusche, 32 : 24 — 4. 1. 1954, Abbildung: Verve 64

140. Amor mit Maske
Tusche, 32 : 24 — 5. 1. 1954, Abbildung: Verve 75. *Abb.*

141. Frau und alter Mann
Tusche, 32 : 24 — 5. 1. 1954
Abbildung: Verve 76

142. Kleiner Clown zu Pferde
Tusche, 24 : 32 — 6. 1. 1954 I
Abbildung: Verve 85

143. Maler und Modell
Tusche, 24 : 32 — 10. 1. 1954 V
Abbildung: Verve 111

144. Im Atelier
Tusche, 24 : 32 — 10. 1. 1954 XIII
Abbildung: Verve 121

145. Im Atelier
Tusche, 32 : 24 — 14. 1. 1954 I
Abbildung: Verve 126. *Abb.*

146. Besuch im Atelier
Tusche, 24 : 32 — 19. 1. 1954 VII
Abbildung: Verve 141. *Abb.*

147. Maler und Modell
Tusche, 24 : 32 — 23. 1. 1954 II
Abbildung: Verve 154

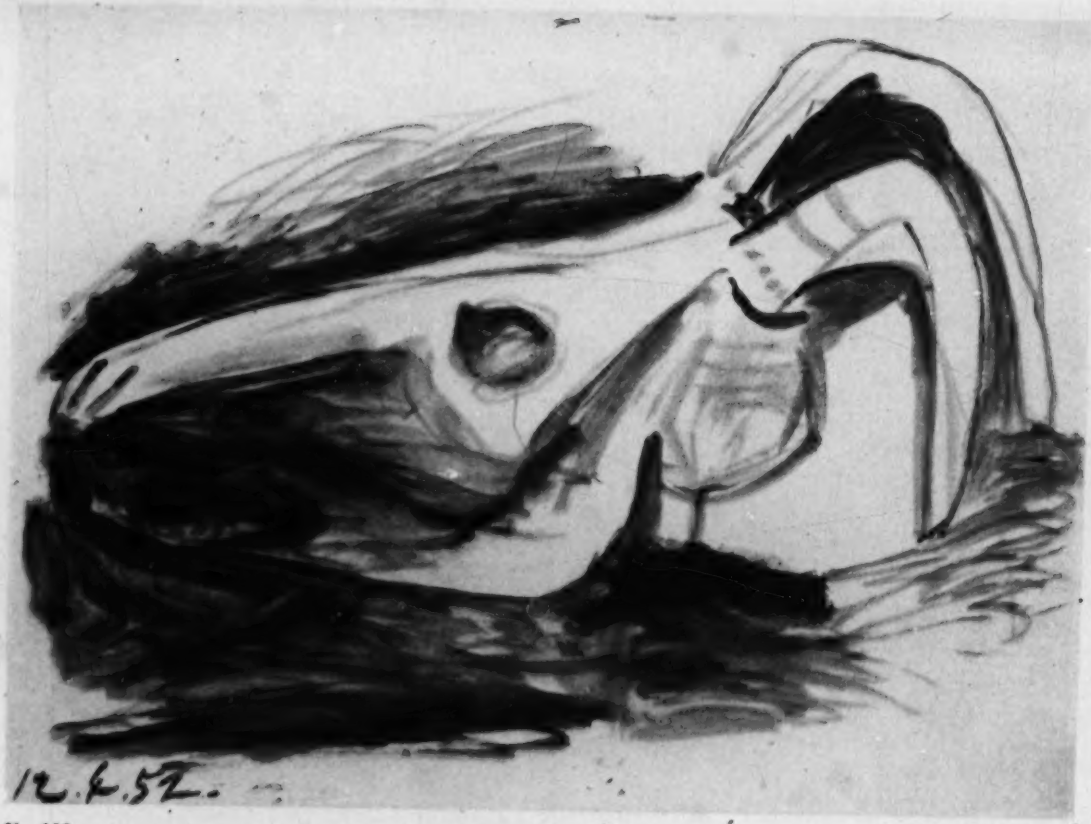
148. Im Zirkus
Tusche, 24 : 32 — 23. 1. 1954 V
Abbildung: Verve 158. *Abb.*

149. Grotesken
Tusche, 24 : 32 — 23. 1. 1954 IX
Abbildung: Verve 161

150. Masken
Tusche, 24 : 32 — 24. 1. 1954 V
Abbildung: Verve 169. *Abb.*

151. Clown und nackte Frau
Farbstift, 24 : 32 — 29. 1. 1954 V
Abbildung: Verve 157

Die Nummern 128 bis 131 und 134 bis 151 aus dem Besitz der Galerie Louise Leiris, Paris.

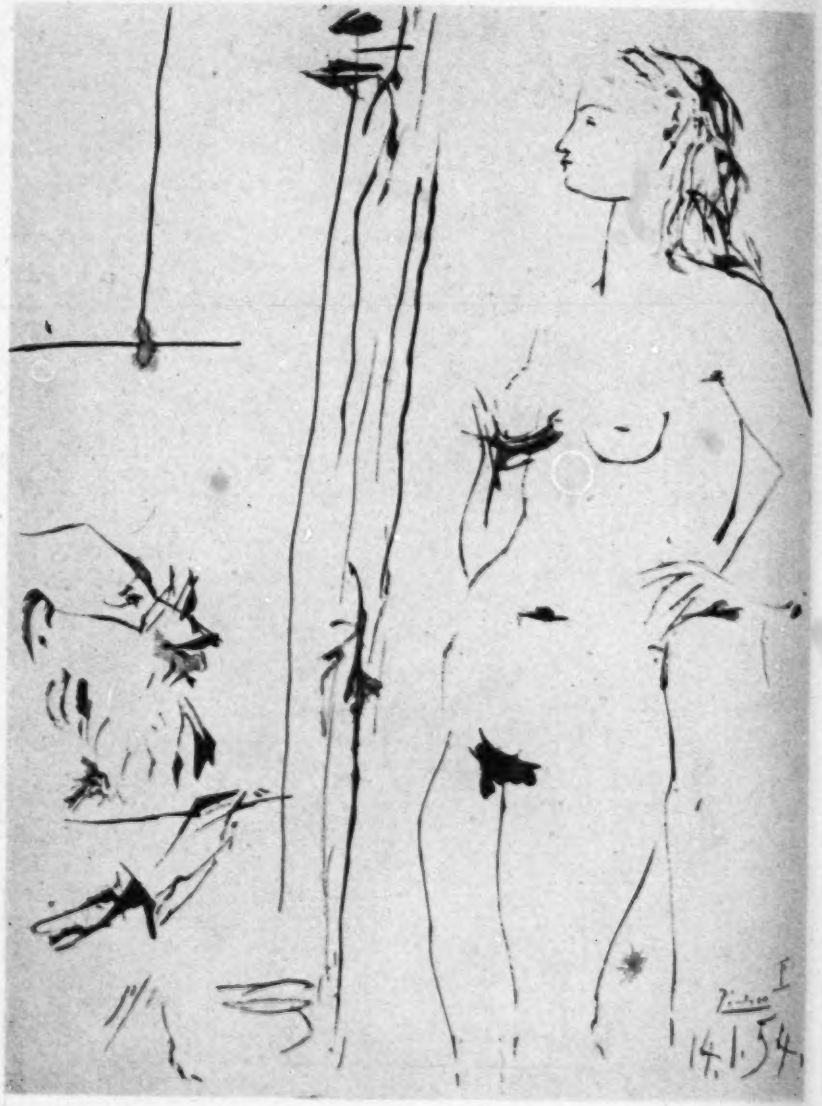


Nr. 132

Nr. 133

Nr. 140

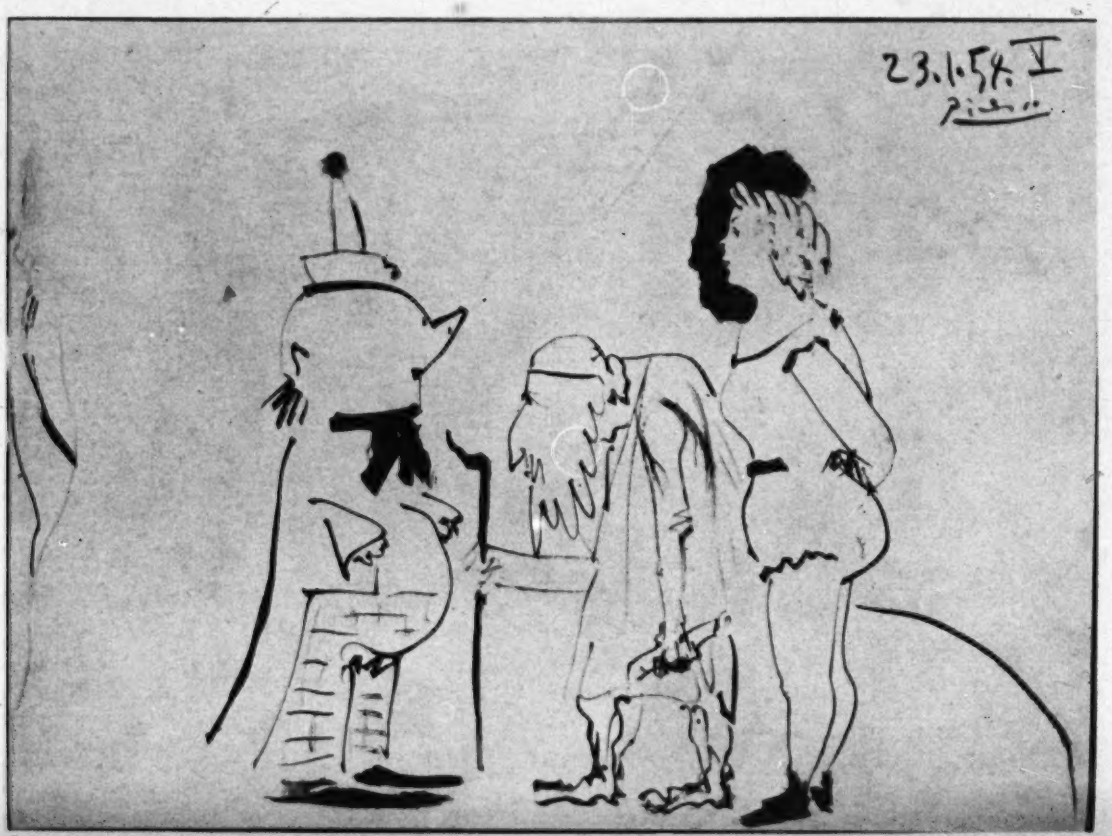
f. Pict.
142 - 151 / 3.



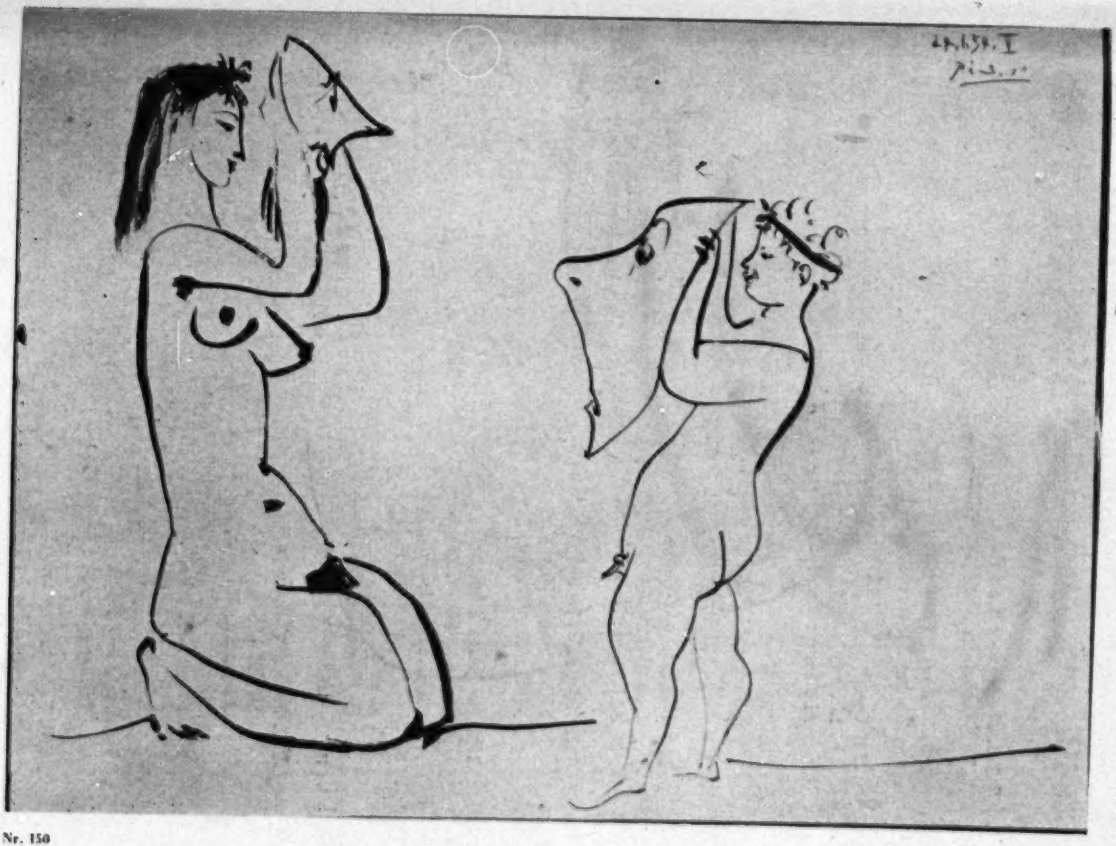
Nr. 145

Nr. 146

f. Nr. 142/5



Nr. 148



Nr. 150

GRAPHIK

152. Mutter und Kind
Radierung, 57 : 76,5 — 1924

153. Frauenkopf mit lockerem Haar
Radierung, 66 : 50,5 — 1947

154. Gestalt
Lithographie, 65 : 50 — 1948
Abbildung: Mourlot (s. Bibl. 1949), 128

155. Gestalt
Lithographie, 65 : 50 — 1948
Abbildung: Mourlot, 129

156. Hummer und Fische
Lithographie, 80 : 110 — 1949
Abbildung: Mourlot, 142

157. Kopf eines jungen Mädchens
Lithographie, 56 : 38 — 1949
Abbildung: Mourlot, 149

158. Der junge Künstler
Lithographie (2. Zustand), 57 : 76 — 1949
Abbildung: Mourlot, 150

159. Gestalt
Lithographie, 66 : 50 — 1949
Abbildung: Mourlot, 162

160. Frau mit Haarnetz
farbige Lithographie, 66 : 50 — 1949
Abbildung: Mourlot, 178

161. Fliegende Taube
Lithographie (schwarzer Grund), 50 : 66 — 1950

162. Stein und Köpfe
Lithographie, 50 : 65 — 1950

163. La pique
Lithographie (weißer Grund), 50 : 65 — 1950

164. Paloma und ihre Puppe
Lithographie (weißer Grund), 73 : 56 — 1952

165. Paloma und ihre Puppe
Lithographie (schwarzer Grund), 73 : 56 — 1952. *Abb.*

166. Balzac I
Lithographie, 76 : 57 — 1952

167. Balzac II
Lithographie, 76 : 57 — 1952

168. Balzac III
Lithographie, 76 : 57 — 1952

169. Paloma
Lithographie, 65 : 50 — 1952

170. Frau am Fenster
Radierung, 90 : 65 — 1952

171. Der verwundete Picador
Radierung, 50 : 65 — 1952. *Abb.*

172. Ziegenschädel
Radierung, 50 : 65 — 1952

173. Huhn
Radierung, 50 : 65 — 1952. *Abb.*

174. Der Picador
Radierung, 50 : 65 — 1952

175. Der gestickte Pullover
Lithographie, 65 : 50 — 1953

176. Frauenkopf in Dreiviertelansicht
Lithographie, 65 : 50, 1953

177. Frauenkopf mit Haarknoten
Lithographie, 65 : 50 — 1953

178. Kopf auf schwarzem Grund
Lithographie, 74 : 57 — 1953

179. Mutter und Kinder
Lithographie, 57 : 76 — 1953

180. Landschaft bei Vallauris
Lithographie, 57 : 76 — 1953

181. Gärten bei Vallauris
Lithographie, 57 : 76 — 1953

182. Stilleben mit Buch
Lithographie, 57 : 38 — 1953

183. „L'Italienne" von Orsel
Lithographie, 65 : 50 — 1953

184. Die Familie
Lithographie, 65 : 50 — 1953

185. Ziegenschädel auf einem Tisch
Radierung, 56 : 76 — 1953. *Abb.*

186. Weiblicher Torso
Radierung, 91 : 64 — 1953

187. Tänze
Lithographie, 50 : 65 — 1954

188. Das Spiel des Stieres
Lithographie, 50 : 65 — 1954

189. Tanz der Banderillas
Lithographie, 50 : 65 — 1954

190. Schauspielertruppe
Lithographie, 50 : 65 — 1954

191. Die Probe
Lithographie, 50 : 65 — 1954

192. Die Gauklerfamilie
Lithographie, 50 : 65 — 1954 *Abb.*

193. Torero und zwei Frauen
Lithographie, 50 : 65 — 1954

194. Die beiden Modelle
Lithographie, 50 : 65 — 1954

195. Figuren und Taube
Lithographie, 50 : 65 — 1954

196. Das nackte Modell
Lithographie, 65 : 50 — 1954

197. Die beiden nackten Modelle
Lithographie, 65 : 50 — 1954

198. Das bekleidete Modell
Lithographie, 65 : 50 — 1954

199. Der Maler und sein Modell
farbige Lithographie, 57 : 77 — 1954

200. Das Modell und zwei Figuren
farbige Lithographie, 57 : 77 — 1954

201. Das Atelier des alten Malers
farbige Lithographie, 50 : 66 — 1954

202. Zwei Clowns
farbige Lithographie, 75 : 54 — 1954

203. Der kleine Zeichner
farbige Lithographie, 65 : 50 — 1954

204. Frau mit Affe
Lithographie, 25 : 33 — 1954

205. Liegendes Modell
Lithographie, 22,5 : 33 — 1954

206. Maler am Strand
Radierung, 63,5 : 91 — 1955

207. Göttliche Besucher im Atelier
Radierung, 57,5 : 76 — 1955

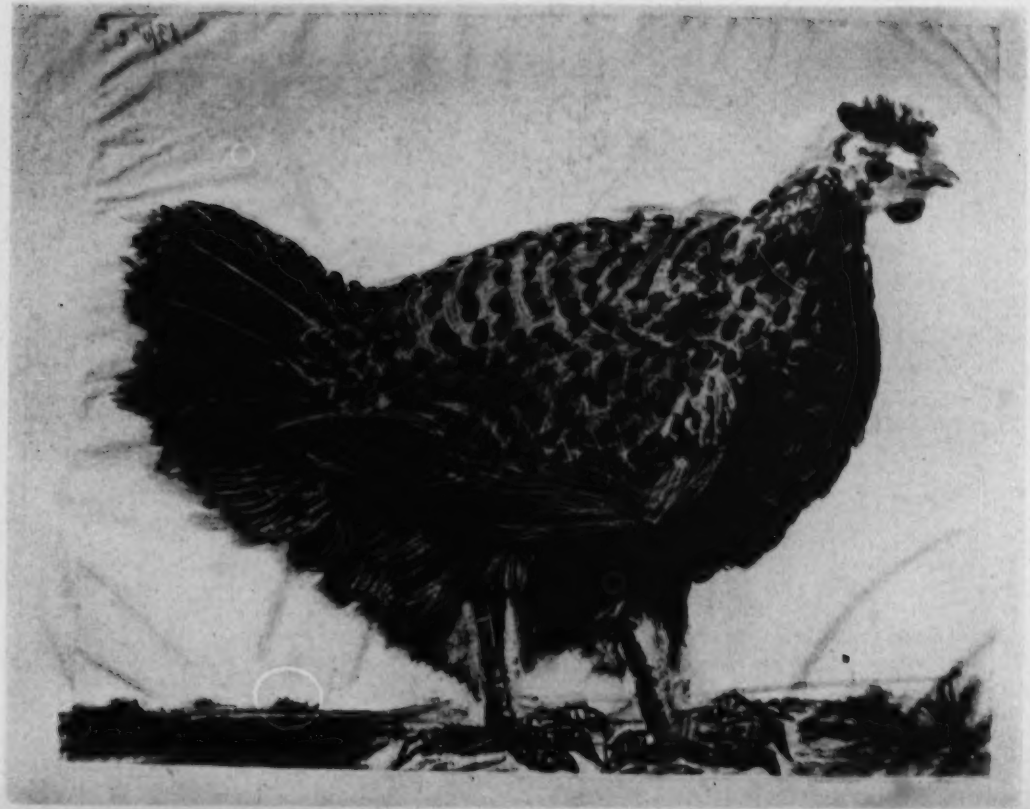
208. Weibliches Brustbild
Radierung, 76 : 56,5 — 1955

Nr. 152 bis 208 aus dem Besitz der Galerie Louise Leiris.

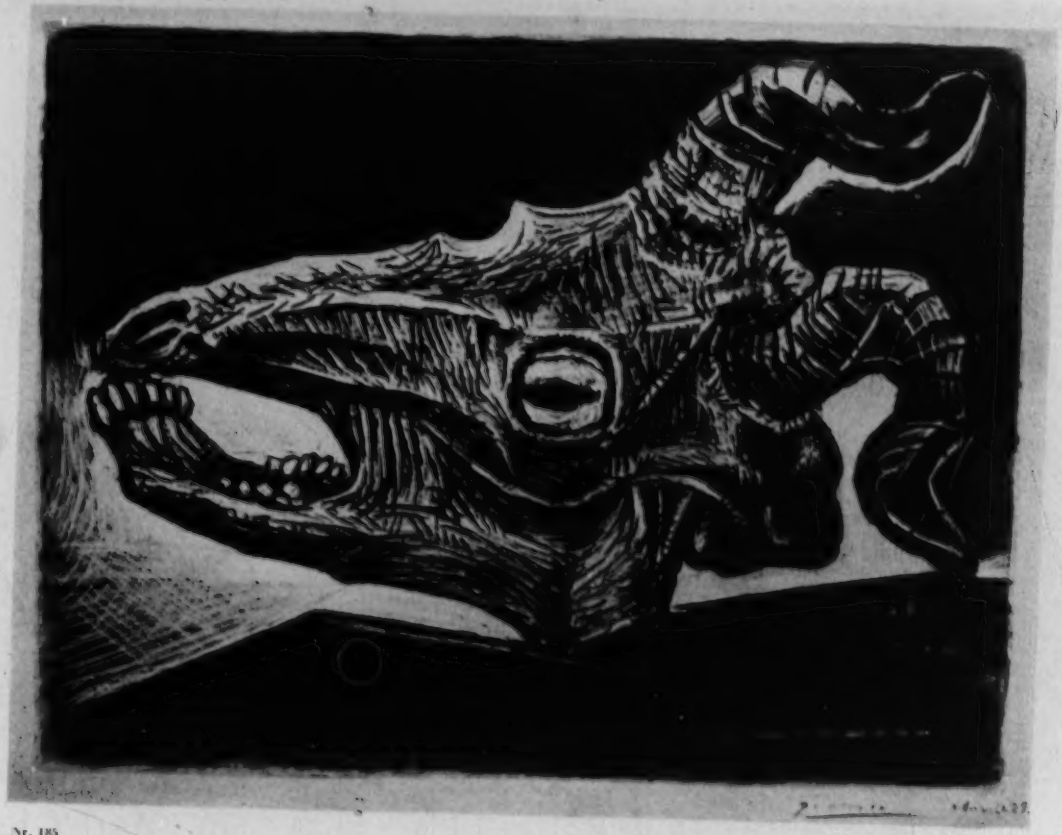
Nr. 165

Nr. 171

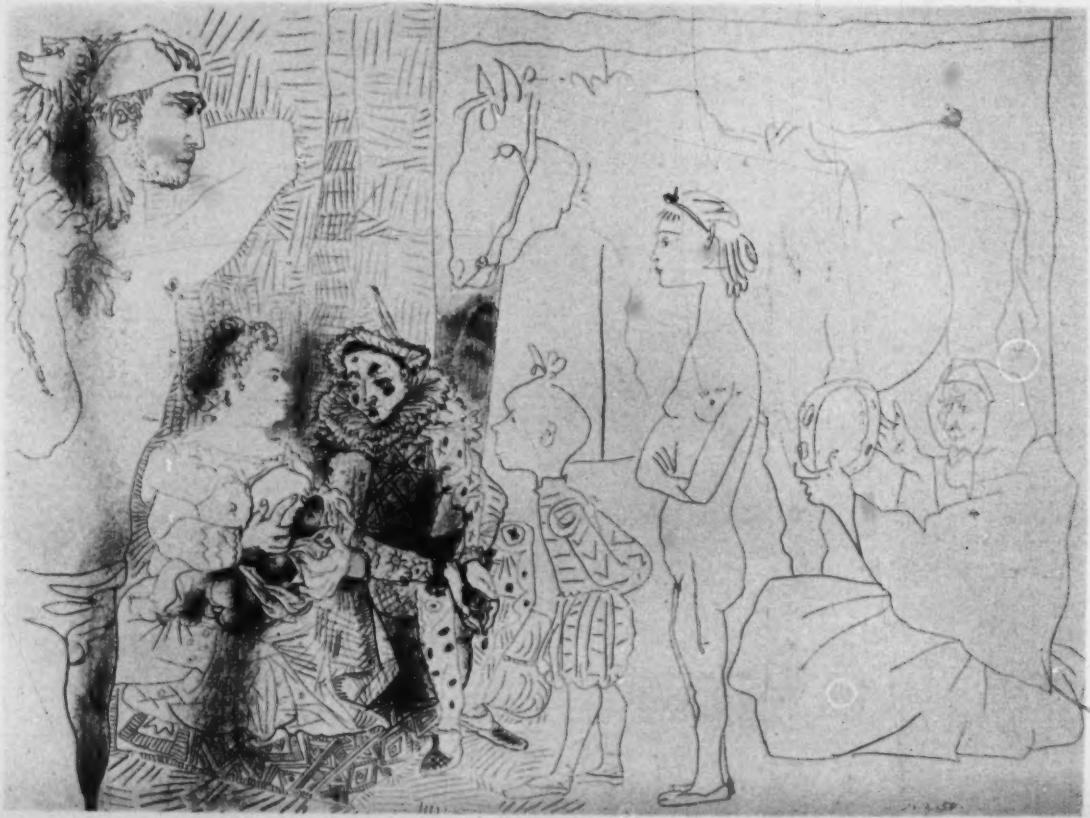
f. Nr. 165/1



Nr. 173



Nr. 185



Nr. 193

PLASTIK UND KERAMIK

Picassos umfangreiches plastisches Werk, das in nahezu ununterbrochener Folge entstanden ist, nimmt in seinem Schaffen einen bedeutenden Raum ein. Hinzukommt, daß diese Bildwerke bisweilen auch einen gewissen Einfluß auf seine Malerei ausgeübt haben.

Picassos erste Plastik stammt aus dem Jahre 1899; sie bleibt vorläufig die einzige. Zwischen 1905 und 1914 entstehen dann, während der „rosa Periode" und in Begleitung der verschiedenen Etappen des Kubismus, eine Anzahl von Werken meist kleineren Formats, die vor allem Gesichter, Köpfe und Stilleben darstellen. Dabei sind jedesmal in der Malerei wie in der Plastik der gleiche Gestaltungswille, die gleiche künstlerische Gesinnung spürbar. Wie D.-H. Kahnweiler bemerkt, bleibt bei den Werken dieser ersten Gruppe die traditionelle Kompaktheit des Bildblocks noch gewahrt, bei den folgenden finden die der Negerplastik entlehnten „plans superposés" (sich überlagernde Ebenen) Verwendung (gewisse Probleme der Malerei, die die Bildung der Volumen betrafen und die 1910 in Cadaques nur unvollkommen bewältigt worden waren, finden in dieser neuen „Umsetzung" ihre Lösung); zuletzt entsteht das „Absinthglas", als erstes Beispiel jener „transparenten" Plastik, die dem Verlangen entspringt, zugleich das Innere wie das Äußere der dargestellten Gegenstände sichtbar zu machen.

Zwischen 1914 und 1918 fehlen die plastischen Arbeiten, es sei denn, man will die „konstruierten" Kostüme für das Ballett „P a r a d e" (1917) als solche gelten lassen. — Von 1928 bis 1931/32 entstehen vor allem Drahtplastiken, sowie Plastiken aus Schmiedeeisen und Blech, das der Künstler mit Vorliebe verwendet. Picasso arbeitet hierbei mit Julio Gonzales zusammen; vor allem beschäftigt ihn das Problem der Andeutung des Volumens durch Hohlformen, mitunter aber auch der Schöpfung von Räumen wie dies die Aufgabe der Architektur ist. In der Tat ist Picasso um diese Zeit von der Vorstellung besessen, riesige plastische Architekturen zu errichten, die Frauenköpfe „bezeichnen".

Anders wiederum erscheint die Mehrzahl der Plastiken, die zwischen 1931 und 1934 auf dem Schloß von Boisgeloup entstehen: sie kehren zum „Block" zurück und ihre Gestaltung, die auf zahlreichen monochromen Bildern der selben Epoche wiederkehrt, zeigt volle und mächtige Formen. Der „Hahn", der „Kopf einer jungen Kuh" und verschiedene Frauenköpfe gehören zu den wichtigsten Werken dieser Zeit.

f. Nr. 192

In den letzten 15 Jahren hat Picasso viele Bildwerke geschaffen: als bedeutendstes jenen „Mann mit Lamm" von 1944, der in seiner „ungelenken" Behandlung von zeitloser Größe ist. Zwei Neuerungen kennzeichnen diese letzte Schaffensperiode: eine seltsame Magie ist hier am Werk, gewissen Gegenständen oder Fragmenten von Gegenständen, die meist außer Gebrauch und ihrer Bestimmung entzogen sind, auf dem Wege über die Analogie, die Metapher oder durch „Sinnübertragungen" ein anderes Leben, eine andere Bestimmung zu verleihen; so werden Sattel und Lenkstange eines Fahrrades 1943 zu einem „Stierhaupt", und 1951 entsteht aus einem kleinen Spielzeugauto, das Claude, dem Sohn des Künstlers gehörte, der Kopf einer Meerkatze, alle Gabeln verwandeln sich in Kranichbeine. — Dieser gleichen neueren Periode gehören auch die plastischen Stilleben an, die nicht als Flachreliefs, sondern als Vollplastiken ausgeführt werden. Picasso geht soweit, selbst das darzustellen, was der plastischen Darstellung zu spotten scheint: Lichtschein und Flamme einer Kerze, die er durch Nägel wiedergibt. Dabei ist festzustellen, daß die plastischen Stilleben, obgleich sie den beunruhigenden Anblick von plötzlich erstarrten Dingen unseres Alltags bieten, keine wirklichen Stilleben zum Vorbild haben, sondern die von Picasso gemalten Stilleben und daß sie selber häufig aus bemaltem Metall sind.

Obwohl die Keramik an sich eine von der Plastik sehr verschiedene Technik darstellt, selbst wenn es sich um gebrannten Ton handelt, so bestehen doch bei Picasso zwischen beiden sehr enge Beziehungen: nicht nur daß den Keramiker Picasso die Aufgliederung und Herausarbeitung des Volumens interessiert, es tritt auch des öfteren der Fall ein, daß gewisse, zuerst als Keramiken ausgeführte Werke, später als Bronzeplastiken wiederholt werden (was etwa 1950 mit einer „Kauernden" und kürzlich, 1952, mit der „Eule" geschah).

1946, während seines Sommeraufenthaltes in Golfe-Juan, begab sich Picasso nach Vallauris, um eine Handwerksausstellung der dortigen Gegend zu besuchen. Bei dieser Gelegenheit machte er die Bekanntschaft des Ehepaars Ramié, der Eigentümer der keramischen Werkstatt Madoura. Es dauerte jedoch noch bis zum Herbst des folgenden Jahres, bis Picasso sich unter der Leitung seiner neuen Freunde an die Arbeit machte. Als dann im November 1949 seine erste Ausstellung mit keramischen Arbeiten in der Maison de la Pensée française eröffnet wurde, waren insgesamt ungefähr 1500 Arbeiten entstanden, von denen jedoch nur 149 gezeigt wurden. Obwohl sein Interesse für die Keramik seit 1951 nachgelassen hat, so ist es doch niemals wieder ganz erloschen: noch 1954 wurden einige sehr bedeutende Stücke geschaffen.

Nach Ansicht der ihn beratenden Fachleute hat Picasso, der sich auf das genaueste über die Handwerksregeln unterrichtet hatte, beständig mit Erfolg

dagegen verstoßen. Nachdem er anfangs sehr behutsam nur glatte Oberflächen von Tellern, Schüsseln und Schalen behandelt hatte, widmete er sich anschließend vornehmlich Gefäßen von den verschiedensten Formen, denen er bisweilen das Aussehen von Tieren, von Gesichtern oder Frauenkörpern verlieh. Später kamen die Figurinen und die bedeutenden Karyatiden, die er auf sogenannte „gazelles" malte, große Tonblöcke, wie sie zur Zurüstung der Brennöfen dienen.

In Picassos Keramik begegnen uns die gleichzeitig so häufigen Themen seiner Zeichnungen, Lithographien und Radierungen: die Faune, Kentauren und Nymphen seiner „Grequerien" (um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen), nehmen dort einen großen Raum ein; auch Stierkampfszenen und Tiere kehren häufig wieder; ein neues Thema der jüngsten Zeit sind die „Künstler in ihrer Werkstatt". Ähnliches gilt von den vorher in großer Zahl entstandenen Stilleben, die am Grunde des Tellers sehr häufig das Gericht zeigen, das er in Wirklichkeit hätte enthalten können: Spiegeleier, eine Wurst, Salat, Obst usw. Eine Hohlform oder eine Erhöhung betont bisweilen eine Form: die eines Messers, einer Gabel, oder eines Nahrungsmittels.

I. Nr. 192/3

PLASTIK

209. Kauernde Katze
Bronze, H.: 35 — 1944

210. Akt
Bronze, H.: 25,5 — 1945

211. Akt
Bronze, H.: 26 — 1945

212. Akt
Bronze, H.: 23 — 1945

213. Akt
Bronze, H.: 22 — 1945

214. Akt
Bronze, H.: 21,5 — 1945

215. Akt
Bronze, H.: 21 — 1945

216. Akt
Bronze, H.: 18,5 — 1945

217. Akt
Bronze, H.: 14,5 — 1945

218. Akt
Bronze, H.: 14 — 1945

219. Akt
Bronze, H.: 13 — 1945

220. Stehende
Bronze, H.: 26 — 1945

221. Stehende
Bronze, H.: 24 — 1945

222. Frau mit gekreuzten Armen
Bronze, H.: 20 — 1945

223. Stehende
Bronze, H.: 20 — 1945

224. Stehende
Bronze, H.: 20 — 1945

225. Frau mit gekreuzten Händen
Bronze, H.: 19 — 1945

226. Akt
Bronze, H.: 19 — 1945

227. Sitzende
Bronze, H.: 16,5 — 1945

228. Frau mit gekreuzten Armen
Bronze, H.: 13,5 — 1945

229. Kauernde
Bronze, H.: 12 — 1945

230. Stehender weiblicher Akt
Bronze, H.: 17,5 — 1945

231. Stehender weiblicher Akt
Bronze, H.: 12,5 — 1945

232. Stehende
Bronze, H.: 8,5 — 1945

233. Schwangere Frau
Bronze, H.: 106 — 1950. *Abb.*

234. Frauenkopf
Bronze, H.: 53 — 1951. *Abb.*

235. Krug mit Feigen
Bronze, bemalt, 29 : 47,5 — 1952. *Abb.*

236. Ziegenschädel und Flasche
Bronze, bemalt, H.: 80, 68 : 36 — 1951/52

237. Gesichter und Zweige
Bronze, H.: 30 — 1952

238. Topf mit Kentaur
Bronze, H.: 30,5 — 1952

239. Lesende Frau
Bronze, bemalt, 15,5 : 35,5 — 1952. *Abb.*

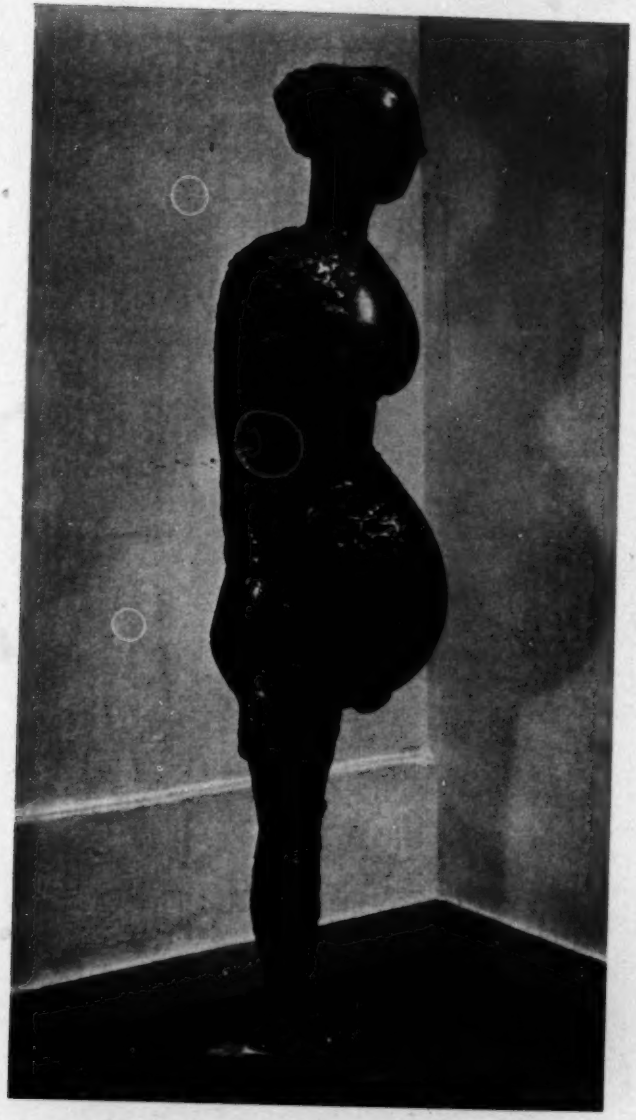
240. Der Strauß
Bronze, H.: 61 — 1953. *Abb.*

241. Vase mit Blumen
Bronze, H.: 67 — 1953. *Abb.*

242. Vase mit Kuchenteller
Bronze, H.: 85 — 1953
Nummer 209 bis 242 aus dem Besitz der Galerie Louise Leiris, Paris.

243. Die Hand
Bronze, L.: 24 — 1948
Privatbesitz Paris. *Abb.*

Nr. 243

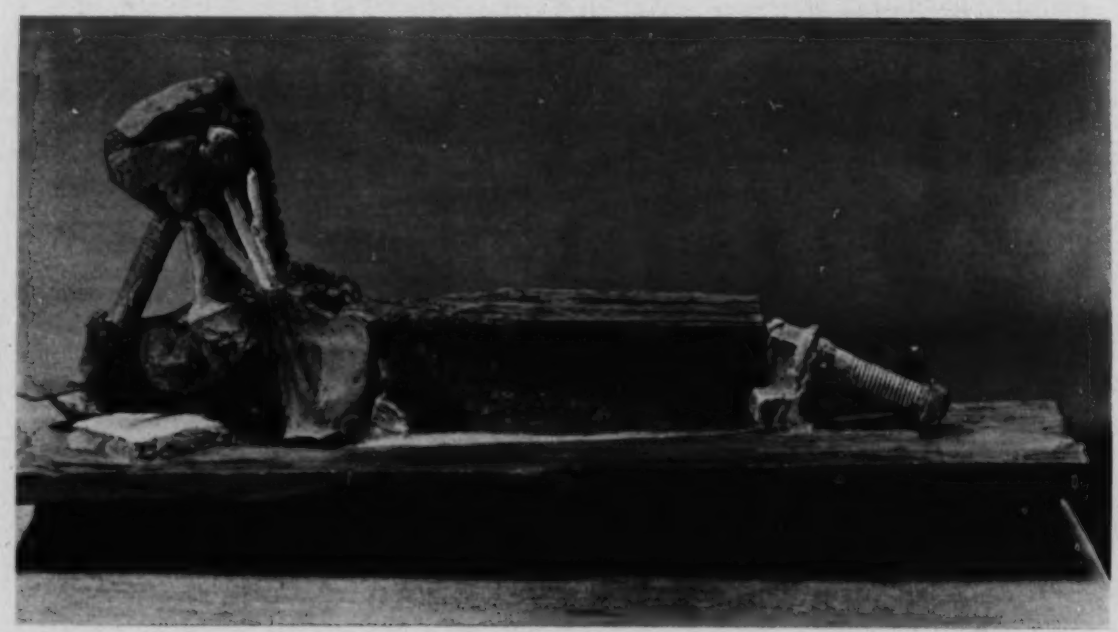


Nr. 233

f. Nr. 243

Nr. 234

Nr. 235



Nr. 239

Nr. 240

Nr. 243/5

Nr. 241

KERAMIK

244. Ziegenvase
H.: 32 — 1948

245. Frauenkopf
H.: 28,5 — 1948. *Abb.*

246. Stilleben auf einer Kugel
H.: 42 — 1948

247. Vase femme
H.: 47,5 — 1948

248. Melone mit Besteck
Teller, 31 : 37 — 1948

249. Der blaue Picador
Teller, 32 : 38 — 1949

250. Satyrkopf
Teller, 35 : 35 — 1949. *Abb.*

251. Eule
H.: 34 — 1952

252. Krug mit weiblichem Akt
H.: 32 — 1953

253. Pickende Taube
21 : 25 — 1953

254. Struppige Taube
20 : 21 — 29. 1. 1953. *Abb.*

255. Une pique
Teller, 37 : 37 — 1953

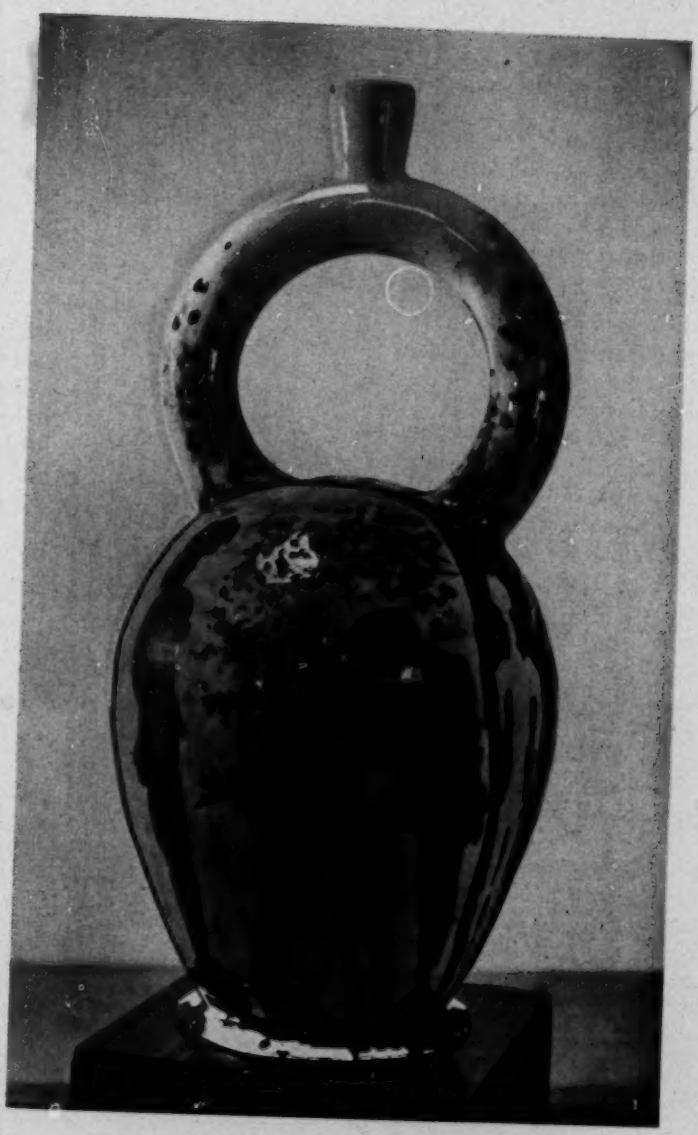
256. Vase mit Künstlern
H.: 58 — 1954. *Abb.*

Nr. 245

Nr. 250

I. Nr. 225/1

Nr. 254



Nr. 256

f. Nr. 245

DIE AUSSTELLUNGSLEITUNG MÜNCHEN E. V. HAUS DER KUNST

gibt im eigenen Verlag zu jeder Ausstellung sorgfältig gearbeitete Kataloge heraus. Ihr Wert liegt sowohl in dem biographischen Material über die einzelnen Künstler als in den zahlreichen Abbildungen, die häufig Kunstwerke lebender Künstler zum erstenmal reproduzieren. In den letzten Jahren sind erschienen

Große Kunstausstellung München 1949 ..... erhältlich
136 Seiten, 120 Abbildungen *1 DM*

Große Kunstausstellung München 1950 ..... vergriffen
158 Seiten, 120 Abbildungen

Große Kunstausstellung München 1951 ..... vergriffen
204 Seiten, 120 Abbildungen

Große Kunstausstellung München 1952 ..... erhältlich
204 Seiten, 120 Abbildungen *1,50 DM*

Große Kunstausstellung München 1953 ..... vergriffen
212 Seiten, 120 Abbildungen

Große Kunstausstellung München 1954 ..... erhältlich
208 Seiten, 120 Abbildungen *1,50 DM*

Große Kunstausstellung München 1955 ..... vergriffen
216 Seiten, 120 Abbildungen

Europäische Plastik 1950 ..... erhältlich
64 Seiten, 24 Abbildungen *1 DM*

Ernst Ludwig Kirchner-Ausstellung Herbst 1952 ..... vergriffen
70 Seiten, 37 Abbildungen

Frank Lloyd Wright-Ausstellung 1953 ..... vergriffen
71 Seiten, 36 Abbildungen

Adolf Hölzl-Ausstellung Herbst 1953 ..... vergriffen
60 Seiten, 42 Abbildungen

Oskar Schlemmer-Ausstellung Herbst 1953 ..... vergriffen
48 Seiten, 32 Abbildungen

Wassily Kandinsky-Ausstellung Frühjahr 1954 ..... vergriffen
34 Seiten, 30 Abbildungen

Paul Klee-Ausstellung Frühjahr 1954 ..... vergriffen
24 Seiten, 21 Abbildungen

Edvard Munch-Ausstellung Herbst 1954 ..... erhältlich
136 Seiten, 74 Abbildungen, 2 Farbtafeln *3,20 DM*

1
GELBE
SORTE
REEMTSMA
PROVENIENZ
XANTHI-YACCA · SERRES · GHIAURKOY
ZICHNA · MAHALLA · SAMSOUN-DUBEC
DIESE UNGEMEIN ZART ABGETÖNTE MISCHUNG KENNZEICHNET MIT IHRER SCHWERELOSEN ELEGANZ EINE CIGARETTENMARKE / DIE DEN WELTRUF DES HAUSES REEMTSMA UND DAMIT DAS INTERNATIONALE ANSEHEN DER DEUTSCHEN CIGARETTENINDUSTRIE BEGRÜNDETE
Extrem leicht

Hanseatische Assekuranz-Vermittlungs-AG - Hamburg
Zweigniederlassung München

München 2, Weinstraße 12, Telefon 24960 und 24747
Telegramm-Adresse: AVAG, Fernschreiber 052 3028

Vermittlung von Versicherungen aller Art,
insbesondere Transport- und Ausstellungsversicherungen
von Kunstgegenständen

Weitere Geschäftsstellen in Berlin, Köln, Frankfurt a. M.,
Mannheim, Stuttgart, sowie Korrespondenzstellen in London, Rotterdam,
Amsterdam, Paris, New York und Buenos Aires

»Auch die Picasso-Ausstellung ist durch uns versichert.«

Beachten Sie bitte die Reproduktionen
dieses Kataloges als Qualitätsmuster unserer Klischees

Entwürfe, Retuschen, Klischees in Metall und Kunststoff, Galvanos und Matern, sowie Offset-Reproduktionen und -Maschinenplatten fertigt in anspruchsvoller Qualität

Bedienen auch Sie sich unserer unverbindlichen Beratung

SÜDDEUTSCHE GRAPHISCHE KUNSTANSTALT
DR. ZIESCHANK KG.
München 26 · Liebherrstraße 5 · Telefon 24337

Die

BAYERISCHE STAATSBANK

steht Ihnen zur Erledigung Ihrer bankmäßigen Geschäfte jederzeit mit allen ihren Einrichtungen zur Verfügung.

Geschulte Fachkräfte beraten Sie in allen Geld- und Vermögensfragen.

Benutzen Sie unsere Bankverbindungen in aller Welt zur Erledigung Ihrer Außenhandels- und Devisen-Geschäfte.

175 Jahre

im Dienste der Wirtschaft

HOHNER

MUNDHARMONIKAS
HANDHARMONIKAS
AKKORDEONS
SAXOPHONE
ELECTRONISCHE INSTRUMENTE
NOTEN · LITERATUR

Erhältlich in den Fachgeschäften

künstler
von rang
gestalten
RasdL
tapeten

DAS KUNST WERK

eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst, begründet von Woldemar Klein

erscheint zweimonatlich im **AGIS-VERLAG, Krefeld u. Baden-Baden**

PICASSO widmen wir unsere November-Ausgabe 1955

DAS KUNSTWERK ist zu beziehen durch jede gute Buchhandlung oder direkt vom Verlag und kostet halbjährl. (3 Hefte) DM 12.60

WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN

- DER STURM
  Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden. Mit 11 Farbtafeln und 150 Textabb. **32.–**
- ABSTRAKTE KUNST. Mit 10 Farbtafeln und 157 Abbildungen **12.–**
- MODERNE ARCHITEKTUR Mit 5 Farbtafeln und 155 Abb. **12.–**
- WASSILY KANDINSKY, RÜCKBLICK **18.–**
  Mit 8 Farbtafeln. Einleitung Ludwig Grote
- GLANZ UND SCHÖNHEIT NEW YORKS **29.–**
  Mit 40 Farbtafeln. Einleitung Bruno E. Werner

Verlangen Sie farbigen Katalog PA

Internationale Zeitschrift für bildende Kunst

DIE WELTKUNST

Fachblatt für den Kunst- und Antiquitätenhandel

Seit 25 Jahren in über 30 Ländern verbreitet. 24 Hefte im Jahr - Vierteljährlich DM 15.90

KUNST UND TECHNIK VERLAGS-GMBH. · MÜNCHEN 25

LIPOWSKYSTRASSE 8 · TELEFON 72621

Ziegenschädel / Tuschzeichnung (1951)

Zur Ausstellung erscheint:

Die bisher umfassendste und am besten ausgestattete Monographie über

Pablo Picasso

Text von Wilhelm Boeck

mit einer Lebensbeschreibung von Jaime Sabartés

524 Seiten mit 44 mehrfarbigen Tafeln, 284 Schwarzweiß-Abbildungen, 28 Seiten bebilderte Oeuvreübersicht mit 278 kleinformatigen Abbildungen. Format 21 x 29.7. Leinenband nach einem Originalentwurf von Picasso mit mehrfarbigem Schutzumschlag DM 48.—

Das Werk erscheint gleichzeitig auch in USA, England, Frankreich, Spanien und Italien. Gesamtauflage 28000 Exemplare.

W. Kohlhammer Verlag

PICASSO

zu Hause — kann jeder haben

denn es sind heute bereits zahlreiche ausgezeichnete Drucke nach seinen Werken lieferbar. Außerdem umfangreiche Auswahl an Kunstblättern aller namhaften Verlage des In- und Auslandes in der Kunsthandlung

HANFSTAENGL MÜNCHEN AM STACHUS

GALERIE GÜNTHER FRANKE

MÜNCHEN · STUCKVILLA

Äußere Prinzregentenstr. 4, Tel. 42085 (neue Nummer 442085)

XX. JAHRHUNDERT

Barlach, Beckmann, Blumenthal, Despiau, Ensor, Fuhr, Heckel, Hofer, E. L. Kirchner, Kubin, Marcks, Nolde, O. Mueller, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, Scholz, Weiers, Willi Baumeister, E. W. Nay, Th. Werner, Fritz Winter

XAVER SCHEIDWIMMER

München 2 · Ottostraße 3 · Telefon 56979

Antiquitäten
Gemälde

KAUFE: Gute gotische Bilder deutscher, italienischer und altniederländischer Provenienz, auch Goldgrundbilder, sowie bedeutende Niederländer des 17. Jahrhunderts

MARLBOROUGH

Fine Art Ltd

PICASSO „AKT". Leinwand: Öl, 91,5x72,5 cm, Sommer 1909, Zervos, VI, no. 1111

Bedeutende Gemälde moderner und alter Meister

17-18 OLD BOND STREET · LONDON W1

Telegramm: Bondarto London

THE HANOVER GALLERY

32A Saint George Street Hanover Square London W.1.

Bonnard Braque Dufy
Klee Schwitters
Sutherland Bacon
Scott Butler
Marini Richier
Giacometti Manzu

GALERIE KARIN HIELSCHER MÜNCHEN

Galeriestraße 6 (Hofgarten-Arkaden) Telefon 37 1596

Vincent van Gogh

INTERNATIONALE MEISTER U. NACHWUCHS-AUSSTELLUNGEN

GALERIE FÜR ANTIKE KUNST

HEIDI VOLLMOELLER

Zürich 1. Limmatquai 16, Telefon 323103

Geöffnet von 10—12 und von 13—18.30

ANTIKE KLEINPLASTIK UND KERAMIK
Griechenland, Zypern, Syrien, Persien, Arabien, Aegypten

ANTIKES GLAS - ANTIKE STOFFE - ANTIKER SCHMUCK
Mittelalterliche Holz- und Steinskulpturen

FRANZ MARC

MODERNE GALERIE · OTTO STANGL
MÜNCHEN 23 · MARTIUSSTRASSE 7 · TELEFON 30947

GALERIE ROSENGART
LUZERN

BEDEUTENDE WERKE
MODERNER MEISTER

HALDENSTRASSE 11 TELEFON 20186

Galerie Commeter HAMBURG · HERMANNSTR. 37

Ankauf | Gemälde und Graphik alter und moderner Meister | Verkauf

Individuelle geschmackvolle Einrahmung und Rahmenanfertigung · Alle Stilarten

GUSTAV KLOSE OHG
gegr. 1909 · Kunsthandlung
Hamburg 1, Steinstraße 13, Telefon 32 71 96

GUSTAV KLOSE JR.
Vergolderei
Hamburg 21, Holsteinischerkamp, Tel. 22 16 63

ROBERT WÖLFLE
BUCH- UND KUNSTANTIQUARIAT

MÜNCHEN 13
Amalienstr. 65
Telefon 23626

pflegt Kunstliteratur und Graphik des 15.-20. Jahrhunderts

Wertvolle Bücher
Handschriften und Autographen
Alte und moderne Graphik
Zeichnungen und Gemälde

Verlangen Sie unsere Auktionskataloge

KARL & FABER
MÜNCHEN 2 · KAROLINENPLATZ 5a
TELEFON 23947 · TELEGRAMME: KARLANTI

In unserer Herbstauktion 1955 wird obige Zeichnung unter ca. 40 Graphiken von Picasso angeboten.

WERKE VON PICASSO ZU KAUFEN GESUCHT

THANNHAUSER

Adresse ausschließlich:
12 East 67 Street, New York 21. N. Y.

(Erste Ausstellungen des Meisters,
in unseren früheren Galerien in Deutschland,
von 1909 an)

DR. FRITZ NATHAN

ZÜRICH · ZOLLIKERSTRASSE 184 · TELEPHON 344550

AUSERLESENE GEMÄLDE
HANDZEICHNUNGEN

ANKAUF · VERKAUF

LUDWIG BRETSCHNEIDER

Ostasiatische Kunst
Afrika- und Südseekunst
Masken

MÜNCHEN 23 LEOPOLDSTRASSE 38a TELEFON 35797

FRANZ BRUTSCHER

Alte Kunst

MÜNCHEN · BRIENNER STRASSE 52 · TELEFON 22035

Henri Toulouse Lautrec 1864-1901

Galerie Wolfgang Gurlitt
MÜNCHEN, Galeriestr. 2b

MEISTERWERKE DEUTSCHER UND FRANZÖSISCHER KUNST DES XIX-XX JAHRH.

Corinth, Leibl, Liebermann, Slevogt, Diaz, Manet, Monticelli, Toulouse Lautrec etc.

GALERIE D'ART DE MONTMARTRE

Bilder alter und moderner Meister

10, Rue de Steinkerque, **PARIS** 18ème. Tél: MON - 90-13

GALERIE VALENTIEN
STUTTGART

HOTEL MARQUARDT

Moderne und alte Kunst
Kunstbücher

AUSSTELLUNGEN:

Oktober, Aquarelle von Emanuel Fohn

November, 50 Original-Graphik-Blätter von Picasso

GRACE BORGENICHT GALLERY

61 East 57 Street New York
Eldorado 5-3951

ZEITGENÖSSISCHE AMERIKANISCHE KUNST

Grace Borgenicht
Max Kahn
Richard Sisson

ZEITGENÖSSISCHE EUROPÄISCHE KUNST

Margarete Schultz

GALERIE BARBIZON

71, rue des Sts Peres Paris 6e

BILDER DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

Ständige Ausstellung zeitgenössischer Malerei

AM DOM
im Stollwerckhaus
BUCHHANDLUNG

Boisserée
seit 1838
KÖLN/RHEIN
Ruf 21 45 74

AM MUSEUM
Drususgasse 7-9
KUNSTHANDLUNG

Aenne Abels

Kunstgalerie
alter und neuer Meister

KÖLN - LINDENTHAL
UHLANDSTR. 10 · RUF 45054

*

Bedeutende Werke des
20. Jahrhunderts

FRANKFURTER
KUNSTKABINETT

HANNA BEKKER VOM RATH

Frankfurt a. M.
Börsenplatz 13-15 · Telefon 91085

*

Internationale Galerie
für moderne Kunst

Ausstellungen 1954/55 u. a.: Alexej von Jawlensky, Karl Schmidt-Rottluff, E. L. Kirchner, Saul Steinberg, Marc, Kandinsky, Münter, August Puig, Max Beckmann, Otto Ritschl, Ida Kerkovius, Francis Bott

MODERNE KUNSTBÜCHER
in großer Auswahl

BÜCHERSTUBE AM DOM JETZT NEUMARKT

NEUMARKT 2
Buchhandlung, Tel. 21 14 91

KÖLN

ZEPPELINSTR. 2
Antiquariat, Telefon 21 11 47

August Macke: »Der Sturm«, 1911, 112 x 85 cm, abgebildet in der Zeitschrift »Der Sturm« 1912

GALERIE WILHELM GROSSHENNIG

Düsseldorf · Kasernenstraße 13

DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE IMPRESSIONISTEN · DEUTSCHE EXPRESSIONISTEN · GEMÄLDE · PLASTIK · HANDZEICHNUNGEN

DÜSSELDORF

C. G. BOERNER

Gegründet 1826 · Kasernenstraße 13, Rückgebäude 1. Stock

ÄLTERE UND NEUERE GRAPHIK · HANDZEICHNUNGEN

GALERIE G. PAFFRATH

Gegründet 1867 — GEMÄLDE DES 19. JAHRHUNDERTS — Königsallee 46

Galerie Alex Vömel

Königsallee 42, 1. Stock

Kunst des 20. Jahrhunderts

KUNST KABINETT KLIHM

München 13,
Franz-Joseph-Str. 9/I, Tel. 361588

Wechselnde Ausstellungen

Ständig Einzelwerke und Grafik von:

Archipenko, Barlach, Baumeister, Beckmann, Chagall, Feininger, Heckel, Hofer, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Lehmbruck, Macke, Marc, Otto Müller, Nolde, Rohlfs, Schmidt-Rottluff

Okt.-Dez. 1955

Picasso Lithografien 1945-1949
Afrikanische Fetische und Masken

Montag mit Samstag 10 bis 18 Uhr,
Sonntag 10 bis 13 Uhr

GALERIE STENZEL

MÜNCHEN-GALERIESTRASSE 6a
TELEFON: 292252

Französische Graphik

Picasso, Matisse, Dufy, Chagall, Miro, Léger, Clavé, Braque u. a.

Gemälde alter u. modern. Meister

KUNSTHANDLUNG GAUSS

MÜNCHEN 22, WIDENMAYERSTR. 46

GRAPHIK · ZEICHNUNGEN
AQUARELLE DES 20. UND 19. JAHRHUNDERTS · KUNST-LITERATUR UND ILLUSTRIERTE BÜCHER · AUSSTELLUNGEN

VERZEICHNISSE UNBERECHNET

Stilleben mit rotem Krug

Arnulf Erich Stegmann

DENNOCH-VERLAG
G · M · B · H
MUND- UND FUSSKUNST
DEISENHOFEN · OBB.

GALERIE SPRINGER BERLIN

Gemälde Plastik Graphik

AUSSTELLUNGEN · KURFÜRSTENDAMM 16 · 914900

BERGGRUEN & CIE

70 rue de l'Université Paris 7

PICASSO

Bilder · Zeichnungen

Original-Graphik

Kopf, grauer Sandstein, Siam 14. Jahrh.

SÜD-OST-ASIATISCHE KUNST

M. Gobard & J. C. Moreau

16, Avenue George V · Paris-Ely 44-86

Seit 1888

RAHMEN-MÜLLER

Inh. Josef und Franz Rauscher

MÜNCHEN 2

Maximiliansplatz 20 · Tel. 26470

Rahmenwerkstätten · Reichhaltiges Sortiment alter Graphik
Wandspiegel nach alten Modellen
Vergolderei · Restaurieren von Ölgemälden

Graphik und Handzeichnungen

ALTER UND MODERNER MEISTER DES 15.-20. JAHRHUNDERTS

Lager und Auktionen

LAGERKATALOG NR. 54: GRAPHIK VON PICASSO

KLIPSTEIN & CO, vormals GUTEKUNST & KLIPSTEIN · Bern · Laupenstraße 49

neue möbel

überzeugen durch formschönheit und zweckmäßigkeit

WERKSTÄTTEN
FÜR MODERNE
MÖBELKUNST

W. Schöningh & Co.
PADERBORN-HAXTERGRUND

anfertigung neuartiger anbaumöbel · individuelle einrichtungen für privat · büro · geschäftshäuser

GEGR. 1872

ATEGE-GONDRAND

ALLGEMEINE TRANSPORTGESELLSCHAFT
vorm. Gondrand & Mangili m. b. H., Filiale München, Arnulfstraße 31 a

Bahnlager I:
Anschlußgleis München-Hbf., Gleis 21
Bahnlager II:
Anschlußgleis München-Hbf.,
Gleis Maillingerstraße-Zolleigenlager
Briefadresse:
ATEGE München 2, Arnulfstraße 31 a
Fernsprecher:
Sammelrufnummer **571 21 - 25**
Telegramm-Adresse: ATEGE, München
Fernschreiber 052/3971

Ausstellungs- und Messespedition
Kunst- und Möbeltransporte, Verpakkungen, Lagerung, Versicherung
Sammelverkehr nach allen Richtungen des In- und Auslandes und Übersee
Überseeverfrachtungen per
Liftvans. - Inland - Ausland - Übersee
Export- und Importverkehre, Kraftverkehr Haus bis Haus
Luftfrachtdienst - Iata-Agentur
Agentur British Railway

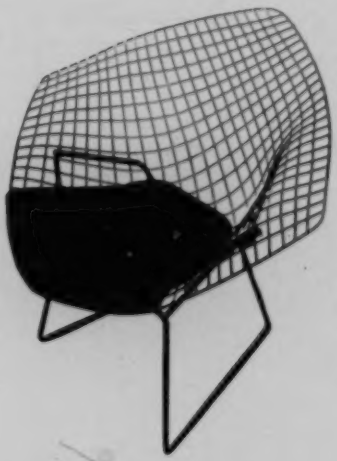
Ausstellung Oktober bis Dezember

Picasso Lithographien 1945 – 1949
Fetische und Masken aus Afrika

KUNST
KABINETT
KLIHM

München 13 Franz-Joseph-Str. 9/1 Tel. 361588 Agentur der Knoll International GmbH

planung
möbel
textilien



KNOLL INTERNATIONAL GMBH STUTTGART

Haussmannstr. 5 · Direktverkauf · Prospekt auf Anfrage

ATLANTIS

LÄNDER · VÖLKER · REISEN

Die von Dr. Martin Hürlimann seit 1929 herausgegebene Zeitschrift hat sich weit über das deutsche Sprachgebiet hinaus den Ruf als eine der schönsten und interessantesten Kultur-Zeitschriften erworben und erhalten. Mit Liebe und verantwortungsbewußter Sorgfalt trägt ATLANTIS Schönes und Wertvolles aus allen Teilen der Welt in Wort und Bild zusammen.

ATLANTIS ist eine nach Inhalt und Gestaltung hochwertige Zeitschrift und Vermittlerin hoher künstlerischer und kultureller Werte.

Ein kostenloses Probeheft und ein Abonnement vermittelt gern

CARL GABLER GMBH · FACHBUCHHANDLUNG
MÜNCHEN 2 · KAUFINGERSTRASSE 10

ADRIAN BRUGGER MÜNCHEN

ADRIAN BRUGGER

Fachgeschäft für Mal- und Zeichenbedarf
Alles für den Siebdruck
Büro- und Schreibwaren
Eigene Buchbinderei
Versandabteilung

MÜNCHEN
Maffeistraße 14 - Fernruf 26030/31
Fil. Gabelsbergerstraße 36
Gegründet im Jahre 1862

SPATENHAUS

RESIDENZSTRASSE 12

gegenüber dem Residenztheater

seit 1397

Die neugestaltete und behagliche Gaststätte im Stadtzentrum

SPATENBRÄU MÜNCHEN

250 Jahre TRADITION

SEIT 1705

Fürstenberg Bräu

DAS WELTBERÜHMTE EDELBIER

In alter, überragender Güte

franzisdruck

buchdruck

offsetdruck

tiefdruck

Buchdruck auf Bogenmaschinen in Ein- und Mehrfarben. Offset- und Tiefdruck auf Bogen- und Rotationsmaschinen in Ein- und Mehrfarben. Eigene Reproduktionsanstalt, Buchbinderei und modern eingerichtete Setzerei. Einen Qualitätsbeweis bietet Ihnen dieser Picasso-Katalog, der in unserer Offizin hergestellt wurde. Verlangen Sie bitte Druckmuster in Offset und Tiefdruck.

G. Franz'sche Buchdruckerei G. Emil Mayer

München 2 · Luisenstraße 17 · Telefon 51625 · Gegr. 1828